التكنيك المسرحى

تأليف
فيليب ڤان
تيجام

ترجمة
يوسف البدرى

التكنيك المسرحي

تأليف

فيليب ڤان تيجام

أستاذ تاريخ المسرح بالكونسرڤاتوار الأهلي للفن الدرامي بباريس

ترجمة

يوسف البدري

إهداء

إلى فرقة الإسكندرية المسرحية

كلمة المؤلف

نحن لا نقدم للقارىء دراسة عمليـــة للمسرح ولا دليلا للمبتدئين فى الإخراج وإنما نقوم بتعريف جمهور المسرح بالعمليات المختلفة التى تؤدى إلى عرض المسرحيـــة التى يشاهدونها ، وبالعوامل التى تلعب دوراً فى تنظيم وإعداد وعرض المسرحية تاركين جانباً الحفلات الموسيقية والأوبرا والأوبريت وجميـــع الأنواع التى تتبعها بمجموعة من المشاكل الإضافية الخاصة باستعمال الاوركسترا والغناء والرقص .

إننا لا نعالج إلا المسرحيات الدرامية من لحظة اختيار النص المسرحى إلى وقت عرضه أمام الجمهور ، كما أننا لا نسرد تاريخ فن المسرح وإنما نتعرض له فى حالته المعروفه الراهنه .

المؤلف

الفصل الأول

النص المسرحي والمؤلف

١ ـ القيمة الدرامية والقيمة الإنسانية للمسرحية

فى أى عرض مسرحى مهما كان دور المخرج والممثلين ، يظل النص المسرحى المادة الأساسية التى بدونها لا يقوم هذا العرض . حقا ان المخرج البارع والممثلين الممتازين يستطيعون قيادة مسرحية متوسطة الى النجاح هذه المسرحية لا يمكن استساغة قراءتها خارج أضواء المسرح . والقيمة الدرامية عوضا عن القيمة الأدبية أو الانسانية هى التى تحقق للمسرحية النجاح . والنص المسرحى الجيد يجب أن يترك للمخرج والممثلين فرصة للإبتكار ، ومن هنا تكون قيمته الدرامية مستقلة استقلالا تاما عن جودته وقيمته النفسية أو الايديولوجية ، كم من المسرحيات بدت لنا عند قراءتها كأنها درر ثم لاقت الفشل أو لم تلاق سوى نجاحا متوسطا بالرغم من قدرة الممثلين وحماسهم ، وكان سبب سقوطها نقصا فى بنائها الدرامى ، الجمهور هو القاضى الوحيد فى هذه المسألة ويستطيع المستقبل أن يظهر خطأه ولكننا نقول أن الجمهور مع ذلك كان على صواب ، وقد يتغير الجمهور فى مدى خمسين أو مائة عام وبالتالى يتغير حكمه على المسرحية فيدين من حكم عليها بالفشل ، فيجب على جمهور الأجيال القادمة أن يضع نفسه فى الزمن الذى كتبت فيه المسرحية. لقد حكم عليها الجمهور الأول فى زمنه ولم ينقدها باسم الأجيال القادمة التى كانت تجهل عنها كل شيء ونرى نفس هذه الظاهرة فى نجاح مسرحية عند عرضها وفشلها عند اعادة عرضها .

ونحن عندما نعيد قراءة مسرحيات كان لها سحر وبهاء منذ مائة أو خمسين عاما وأحيانا أقل ، تأخذنا الشفقة لذوق آبائنا وأجدادنا ... ماذا ؟ أهذه المسرحيات استطاعت اضحاكهم . ماذا ؟ هل استطاع زيف هذه الأعمال العاطفية التراجيدية أن يؤثر فيهم . . انهم مع ذلك على صواب فقد حكموا حسب زمنهم وتبعا لمقاييس غائبة عنا.

٢ـ جمهور المسرح

المدير الذي يختار نصا مسرحيا للعرض يجب عليه ألا يحسب رأى الأجيال القادمة ، بل يبحث عن إرضاء جمهور معين ، جمهـور زمنه ، جمهور المسرح الذي يديره ، إنه يعرف أن الجمهور يتجمع في مسرحه لنوع خاص من المسرحيات ، وليس هناك من لا يحب الروتين سوى الجمهور ، إنه يريد أن يرى شيئا جديدا ولكن غير مختلف كثيراً عما تعود أن يراه من المسرحيات ، وقليلا قليلا وبتحول بطيء يتطور ذوق الجمهور ، كما لا يجب على المديرين المسئولين عن مسارحهم أن يكونوا مربين ، وهناك بعض المديرين الذين يخاطرون بالتضحية بالكسب المادي في محاولات تجريبية ـ وذلك لطموحهم وحبهم الصادق للفن المسرحي ـ هذه المحاولات التجريبية نفسها لا تستطيع أن تكون مربحة أو على الأقل فعالة إلا اذا كان لمسرحهم شهرة المسرح الذي تجد فيه التجارب الجديدة ويسمى مسرح التجربة ، وهذه المسارح لها جمهورها المكون من الصفوة المثقفة

أو عن يتذوقون هـــذا الفن وهؤلاء سنخيب ظنهم اذا عرضنا مسرحية عادية مهما كانت ممتعة نصا وتمثيلا .

٣ـ أهميـة تمويل المسرحية

ويقوم مدير المسرح أو الفرقـة بخطوة حاسمـــة حينما يختار مسرحية فقد تـكون نتائجها غير محـددة بالنسبة له ولفرقته ، خاصة من الناحية المالية ، فاذا كان إختياره موفقا فسيجد الثروة ، واذا كان اختياره غير موفق فربما تقع الكارثة ، وقبل أن يرتبط يجب أن يحتاط بألف احتراس ، فالواقع أن الوقت الآن يختلف عن المـاضى فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حينما كنا نستطيع أن نعرض ـ على بعض المسارح ـ احدى المسرحيات دون تكاليف باهظة مخاطرين بتوقع سقوطها بعد بضع حفلات .

كان يكفى فى ذلك الوقت لعرض مسرحيـة جديدة أن نعـــد ملابس استعملت من قبل عدة مرات وديـكورا بدائيـا استعمل مئـات المرات وممثلين قد تقاضوا أجرا ضئيلا اذ لم يكن هناك قانون اجتماعى يحمى هؤلاء الممثلين فكانوا يباشرون بعض التدريبات السريعة ، أما الآن فالحالة تختلف اذ يتطلب كل عرض مسرحى تكاليف باهظـــة ، فالسينما جعلت العرض المسرحى من الناحية المتعلقة بالمناظر أكثر صعوبة والجمهور يضحك شفقة أمام معظم المسرحيات القـــديمة ـ منذ مائة عام تقريبا ـ فالمدير المسئول ستسوء سمعته الفنية اذا لم يقدم عرضا مسرحيا ذو صبغة فنية معينة ، لذلك وجب عليه أن يخصص نفقات هائلة لـكى يحقق هذه النتيجة .

٤ — مشكلة اختيار المسرحية

يقول المديرون عادة « اننا لا نجد ممرحيات جيدة » بينما النصوص المسرحية تتكدس على مكاتبهم وفى أدراجهم . وفى منتصف القرن الماضى قل عدد المؤلفين بالنسبة لعدد المسرحيات المؤلفة فكان للمبتدىء حظا كبيرا فى أن تمثل مسرحيته اذا كانت لديه بعض الموهبة والصبر والمثابرة ، أما اليوم فعدد المؤلفين والنصوص المسرحية التى تنتظر التمثيل ازداد زيادة كبيرة فقلت فرص تمثيل هذه المسرحيات بالنسبة للزيادة فى المادة الأولية وهذا التأكيد يبدو متناقضا حينما نفكر فى تعدد المسارح ، ولكن يجب ألا ننسى أنه كان يوجد « على الأقل » نفس هذا العدد من المسارح فى باريس فى النصف الثانى من القرن الماضى،وخصوصا أن نجاح المسرحيات كان لايستمر طويلا ، ونحن لانريد أن نرهق القارىء بأرقام فنقول ببساطة أنه فى الموسم المسرحى المتوسط كانت تعرض فى باريس كثير من المسرحيات المختلفة أكثر مما تعرض الآن،كانت الاعلانات تتجدد بسرعة مذهلة وهذا لأن جمهور المسرح كان اقل منه الآن ، والنجاح كان ينتهى دائما نتيجة لذلك فى بضعة أسابيع ، أما النجاح والفشل المتوسطين فـــكانا كثيرين جدا وبدون نتيجة للمدير وفرقته بل وبدون نتيجة للمؤلف أيضا ولكنه كان يؤدى الى عرض مسرحية جديدة أخرى .

أما اليوم فنجاح مسرحية يستمر لشهور بل وسنوات ، هذا النجاح الذى يسببه كثرة الجمهور المتجدد على الدوام نتيجة لتوسيـــع المنطقة الباريسية وذلك لسهولة المواصلات التى تحمل الى باريس سكان الاقاليم

البعيدة خصوصا فى مختلف المعارض والاسواق، هذا النجاح يحرم المسرح من عرض المسرحيات الاخرى .

واليوم — حيث لايوافق المدير على عرض مسرحية الا باحتراس شديد — نرى عدد النصوص المسرحية المعروضة أمامه كبيرا وحينما يكون مضطرا لاختيار مسرحية يجد نفسه أمام اختيار صعب ويلاحظ أنه فى عام ١٨٥٠ كان كل مائة مسرحية مقدمة ثمانون لهم الحظ فى العرض، بينما اليوم كل مائة مسرحيه لايوجد سوى عشرة أو خمسة استطاعوا أن يعرضوا على المسرح ، وفى المسرحية كما فى القصة زاد عدد المؤلفين بنسبة كبيرة .

ولكن عرض مسرحية يختلف عن طبع قصة . فالناشر يطبع ١٥٠٠ أو ٣٠٠٠ نسخة واذا نجحت القصة فانه يضاعف عدد النسخ دون مخاطرة، أما مدير الفرقة المسرحية فعلى العكس ، اذ أن اخراج المسرحية يستدعى استخدام نفس المصاريف سواء عرضت المسرحية عشر مرات أو ثلثمائة مرة ، فمدير الفرقة المسرحية لايستطيع أن يجرب مثل الناشر ولكنه يجازف منذ المرة الأولى .

• — اختيار المؤلف

فى حالة اختيار مسرحية للعرض نراعى حالتين ، إما أن يكون العمل لكاتب مشهور أو لكاتب جديد اخرجت له مسرحية واحدة ولكن لم ترسخ قدمه ، ففى الحالة الأولى اذا لم تحرز المسرحية المقدمة النجاح المنتظر

فسيجذب على الأقل اسم المؤلف الجمهور، والجمهور حينئذ سيكون أقل تحيزا مما نظن، اذ أن بعض الأسماء الشهيرة فى المسرح المعاصر لاقت سقوطا فاحشا على المسرح الفرنسى ، فإسم المؤلف وسحره لايمحى الحساسة النقدية للجمهور كما لايخفى العيوب الخاصة بالعمل الفنى .

وأخيرا فإن قرار المدير فى هذه الحالة لايكون صعبا ، على العكس يجد المدير نفسه فى معظم الأحيان أمام أعمال مؤلفين مغمورين سواء غير معروفين كلية أو مغمورين من ناحية التأليف المسرحى ، والمدير المسرحى ليس كالناشر ، لايقرأ بنفسه جميع النصوص المسرحية التى ترسل له بل يحيط نفسه بنصائح المختصين والمخلصين وهذه النصائح تكون أول فرز النصوص المسرحية اذ يحذف على أثرها كثير من النصوص ، وعند الناشر يستخلص القارىء أو القراء جزءا كبيرا من نصوص الأعمال التى تكشف عن موهبة للمستقبل وتسمح هذه الاعمال للناشر بأن يمنح رأس ماله لمؤلف يطبع أول انتاجه حتى ولو كان هذا الناتاج غير كامل ، فإذا ارتبط مع مؤلف بعقد لمدة معينة فسيضارب بنجاح ربما يكون غير بعيد ، اما مدير الفرقة المسرحية فلا يستطيع القيام بهذه المجازفة للاسباب السابق ذكرها . كما لايجب أن يترك مدير الفرقة نصوص مسرحيات احتياطية لديه لأن الذوق يتغير سريعا فى المسرح عنه فى ميدان القصة . فان نصا لمسرحية جيدة منذ خمس سنوات يبدو لنا اليوم غير لائق ، لذلك لايجب إختيار افضل المسرحيات للعرض ولكن المسرحية الفريدة فى نوعها هى التى يجب أن تعرض فورا أو فى أقرب وقت.

٦ — فرز النصوص المسرحية والحذف والتعديل فيها

تم بالطبع عملية فرز هذه النصوص المسرحية باستبعاد كثير منها ولقد قرأت بنفسي نصوص مسرحيات كثيرة وأستطيع القول بأن أول فرز لايطول كثيرا اذ تظهر الاخطاء فى المسرحية سريعا ، أسلوب طنان — محسنات — زخارف — تجديدات سازجة — عرض مثالية محطمة — عواطف ساذجة — مواقف مفتعلة — مبالغات ادبية — أو على النقيض أسلوب عادى ذو واقعية زائفة ، قصة غير محكمة البناء أو مترابطة ترابطا بسيطا ، طاعة عمياء لفكرة عابرة — هذه هى العيوب التى غالبا ماتقابلها تمنع وضع النص بين المسرحيات الممكن عرضها ، وهكذا نستبعد فى نفس الوقت ثلاثة أرباع أو أربعة إخماس النصوص المسرحية المعروضة، أما المسرحيات الممكن عرضها فترضع تحت اختبـــارات عديدة متتابعة وتناقش بعناية .

والواقع أن النص الأصلى المعد للمسرح لايبقى على حالته الاولى إذ يطالب المختص بالمسرح من المؤلف تعديلات تكون أحيانا جسيمة وغالبا قاسية وذلك لأن وجهة نظر المؤلف - وهو غير الخبير بالمسرح - تختلف عن وجهة نظر رجل المسرح الذى يرى ويسمع المسرحية المعروضة أفضل من قراءتها .

٧ — الحكم على المسرحية للجمهور وحده

قد ينخدع رجل المسرح احيانا حتى ولو حكم على المسرحية بدون محاباه وبدون ضغط خارجى نعم . . . يستطيع أن يوهم نفسه بمغزى الاحداث وبالقيمة الانسانية للمسرحية ولكنه لن يلاحظ خطأه لسوء الحظ الا أمام الجمهور، والواقع انه حالما تقوم التدريبات على المسرحية يرى رجل

المسرح فيها شيئا من السحر ، يؤدى هذا السحر الى نوع من الايمان، ونحن لانستطيع عرض مسرحية الابهذا الايمان كما أن هذا الايمان لايمكن أن يتحطم الا بشاهد آخر هو الجمهور ، ونستطيع القول باننا لم نرى مسرحية اوقفت أثناء التدريبات لظهور اخطاء لم تكن قد ظهرت بعد .

وقد نتج هذا الايمـــان من كثرة تمثيل النص المسرحي ، فالممثلين والمخرج والمدير يجدوا فى هذا جمالا وعمقا هما فى الواقع ثمرة عملهم وليس من جهد المؤلف ، وقد يكون هذا الجمال وهذا العمق معدومين أو قد لايراهما الجمهور .

وتعين النصوص الصحيحة لمدير المسرح أو للمختص فى أحوال كثيرة بواسطة صديق يعتد بحكمه أو بواسطة زميـــل أراد أن يعرض مسرحية كانت مخصصة للعرض فى مسرحه ولكنه عدل عن عرضها لظروف غير متوقعة كامتداد عرض مسرحية ناجحة فى مسرحه .

٨ ــ العوامل التى تؤثر فى قبول وعرض مسرحية معينة

تؤثر كثير من الاسباب الخارجة عن القيمة الذاتية للنص فى قبــول وعرض مسرحية. ففى حالات نادرة يقبل المؤلف أن يتحمل جـزءاً من التكاليف أو قد يحدث أن يعرض أحد الممثلين المشهورين مسرحية قـد كتبها المؤلف خصيصا لهذا الممثل المشهور حيث يقوم هـــذا الممثل أو هذه الممثلة بالدور الأول فيجذب معه جمهوره ، وقد تدفع المصلحة أو الطموح المدير لعرض مسرحيـة دون اكتراث لنجاحها .

٩ ــ كيف تختار فرقة الكوميدى فرانسيز مسرحياتها

وحالة فرقة الكوميدى فرانسيز حالة خاصة بالنسبة لهذه النقطة كما بالنسبة

انقط أخرى كثيرة هذا المسرح عبارة عن اتحاد مجموعة من الممثلين لها لجنة قراءة لفحص النصوص التي أمامها ولها مطلق الحرية في قبولها او رفضها .

وتتكون هذه اللجنة من بعض الممثلين ورجال الادب يعينهم الوزير وتتكون طبقا للمرسوم الصادر في ١٣ نوفمبر ١٩٥٩ وفي حالة عدم عرض مسرحية في نفس السنة مع قبول اللجنة لها يكون للمؤلف الحق في تعويض قدره ٧٠٠٠ فرنك ، ولهذا المسرح رسالة وهي من أسباب بقائه ، هذه الرسالة هي أن يعرض على الجمهور جدولا للمسرحيات الكلاسيكية أو الحديثة ، وحينما لايقدم المسرح مسرحية جديدة وجب أن يختار من هذا الجدول وهذا الاختيار يتم بموافقة لجنة القراءة أو باقتراح المدير أو أحد الممثلين ، وتحدث اخطاء جسيمة عندما تكون المسرحيات في حالة الجدول ، من الانتاج الدرامي الفرنسي وخصوصا عند بعث التمثيليات التي نسيناها أو اعادة تمثيل المسرحيات الحديثة .

وفي الاوقات الهادئة حيث لاتحتل اعلانات المسرح أي نجاح لمسرحية وحيث لاتوجد مسرحية جديدة بالعرض يقوم المسرح باعادة تمثيل المسرحيات المعروضة بجدوله : فيقدم مسرحية قد نجحت من أعوام أو من أشهر وفي هذه الحالة تجدد المسرحية بتغير كل أو جزء من الممثلين وأحيانا بتجديد الديكورات . والكوميدي فرانسيز تقوم باعادة تقديم المسرحيات الكلاسيكية العظيمة ، ومادامت النصوص المسرحية معروفة فالاهمية تنصب على التمثيل فبتفاصيل التمثيل الدقيقة يميل معنى النص في أتجاه جديد غير مألوف .

١٠ — حقوق المؤلف

تصبح النصوص الدرامية ملكا للجمهور بعد خمسين سنة من موت المؤلف أو موت آخر شريك فى التأليف وقد زيدت هذه المهلة بعد الأحداث التى أستطاعت أن تمنع عرض هذه المسرحيات «كالحروب مثلا» لحرم أصحاب الحقوق من الدخل المالى الذى يجلبه عرض هذه المسرحيات.

اختيرت المسرحية وأتفق مع المؤلف أو اصحاب الحقوق على عرضها بعقد يضمن للمؤلف وأصحاب الحقوق نسبة مئوية من الدخل تحصل بواسطة «جمعية الكتاب المسرحيين» وتسدد عن طريقها.

ربح المؤلف يتناسب بدقة مع عدد المتفرجين اللذين شاهدوا العرض ودفعوا ثمن التذاكر، ومع ذلك فإن كبر المسرح لايضمن تلقائيا دخل أكبر للمؤلف إذ أن المسرحية التى تنجح فى مسرح صغير قد تستقبل بفتور فى مسرح كبير ويبدو أنه توجد علاقة غامضة الغاية بين طبيعة بعض النصوص المسرحية ونوع تأثيرها الخاص وسعة المسرح.

تكون للمؤلف وأصحاب الحقوق فى مدة تمتعهم بحقوقهم السيادة المطلقة على المسرحية فلا يمكن أن تعرض ضد رغبتهم أو تحت شروط مادية أو معنوية يعتبرونها مجحفة لهم.

١١ — المخرج والممثلون والمدير يفهمون جيدا جمهورهم

حينما يعاد عرض نص مسرحى فانه يتغير تغيرا جوهريا باذن أو

بمعونة المؤلف الذى قد يكتب حوارا جديدا لبعض الفقرات فيطيلها أو يختصرها حسب مايشعر به من التأثير عندما يرى النص المسرحي وقد دبت فيه الحياة ، أو حسب اقتراح الممثلين أو المخرج أو المدير المسئول لانهم كرجال مسرح يستطيعون أحيانا الحكم مقدما على رد الفعل عند الجمهور أفضل من المؤلف وأخيرا وبعد بضع حفلات توضع تعديلات جديده وخاصة حزف بعض الاجزاء من المسرحية لاثارة أنتباه الجمهور ، والنص المسرحي المطبوع يكون عادة هو "النص المعدل حسب هذه الطريقة ، أى هذه النصوص المسرحية تعرض للقارىء بصفة نهائية بعد التحويرات والتعديلات الكثيرة التى أدخلت على النص الاصلى .

١٢ ـ صلاحية الممثل وتجانسه مع الدور

إختيار النص لايتم فقط حسب طبيعة الجمهور ولكن حسب الممثلين المعدين أيضا ، ففى حالة فريق متجانس ـ وهى حالة نادرة اليوم ـ يجب أن نراعى عدد الشخصيات فيجب ألا يتعدى هذا الرقم عدد الممثلين "لذين يكونون الفريق كما لايجب أن يكون أقل منه كثيرا فوليير. كتب مسرحياته لشغل الامكانيات التى تقدمها فرقته كما أن كثير من المسرحيات كتبت بعد ذلك بالتفصيل لفريق بعينه ، كما يجب أن نراعى أيضا طبيعة الوظائف التى يجب أن تتجاوب مع الصفات الخاصة لمختلف الممثلين .

إذا لم يكن الفريق متجانسا فالإختيار يتوقف على التصرف مع أى ممثل يصلح خاصة لتمثيل أحد أدوار البطولة ، وبصفة عامة فإن الفريق

يبحث على أن يمثل معظم أفراده ويعطى بذلك لصفاتهم كل طاقتهمـا ، ثم يختار منهم وفق هذا الغرض .

يتم عرض كل مسرحية فى حرية مطلقة ومع ذلك فى حالة ما إذا كان عرض المسرحية سيسبب قلاقل تخل بالنظام العام فلرئيس الشرطة فى باريس أو عمدة أى مدينة أخرى أن يمنعها ، والسلطات لاتستعمل حقهـا الذى خوله لها قانون عام ١٨٨٤ والذى ينص على أن تقدم السلطات جميع نصوص المسرحيات التى يريد المديرون اخراجها وعرضها مـع العلم بأن هذا القانون مازال سارى المفعول .

الفصل الثاني

الممثلون

١ — الحركة والنص المسرحي يجب أن يظهرا غير منفصلين

لايوجد عرض مسرحي بدون نص أو بدون ممثلين ، ومهما كانت مخيلة القارىء فإنها لاتستطيع أن تعطيه الانفعال الخاص الذى يقدمه عرض المسرحية على المسرح ، هذا الانفعال الخاص لايستبدل بشيء آخر. ولنعطى الكلمة معناها الحقيقي القوى فنقول أن الممثل يترجم بلغة مرئية وسماعية كلمات ووقفات النص المسرحي ، وهو يترجمها بطريقة غير متوقعة تتفق قليلا أو كثيراً مع تلك التى تخيلها قارىء النص المسرحي ، أنه يترجمها بجسده ووجهه وصوته مظهراً الحزن أو السرور كما يترك له النص المسرحي حرية كبيرة فى التعبير ، وذروة فن الممثل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنه لايستطيع بأى حال أن يعطى للنص معنى أومغزى آخر كما لايستطيع أيضا ترجمته بدقة برغم كل غنى النص ، كما يجب ألا يشعر المشاهد بأنها ترجمة فالنص المسرحي والتمثيل يجب أن يظهرا غيرمنفصلين فالنص المسرحي يجب أن يبدو وقد خلق للتمثيل قبل أن يشكل فى كلمات .

وهناك حالة خاصة هى حالة الممثلين المشهورين — أنني أشير الى مونيه سولى Mounet- Sully — ذوى الذاكرة الضعيفة الذين كانوا

يستطيعون معالجة هذه الذاكرة بكلمات غير مترابطة أو عادية وهم أثناء ذلك يستمرون فى تمثيلهم بقوة لدرجة أن الجمهور لا يلحظ شيئا ، أما المبتدىء فى فن التمثيل فعلى العكس حينما ينسى الكلمات أى حينما تخونه الذاكرة يظل بدون حركة .

٢ ـ الصناعة الفنية

مهما كان موقفنا تجاه رأى ديدرو Diderot فى كتابه الشهير Paradoxe الذى يقول بأن الفن ينبع من الخيال وليس من الصناعة فالمعروف أن أى ممثل لا يخلق تمثيله ذاتيا وأن تعلم هذه الصناعة الفنية لازم لنحصل على التأثير الذى تحدثنا عنه .

أما الممثل الذى يندمج فى دوره فعلى عكس رأى ديدرو ـ بعد مقابلاته مع جاريك Garrick المشهور ـ أن جزءا من نفس الممثل يجب أن يظل حراً بصفة شاهد أو محرك التمثيل المسرحى والواقع أن الممثل يلزم له فى الحالتين أن يملك الصنعة والفن فمطابقة الممثل لشخصية مسرحية لا تنتج عن ارتجال ولكن من تفاصيل محكمة بقوة فى إطار أساسه الدراسة والمهنة .

٣ ـ مدارس تعليم الفن الدرامى ومناهجها

هذه المهنة يتعلمها الممثل فى مدارس الفن الدرامى الخاصة أو العامة ومعظم المدارس الخاصة تعرض نوعا من المراحل الاولية ، ومن بين

مؤسسات التعليم العــــامة مركز التدريب الدرامى بشارع بلانش ؛ ويكون المرحلة الثانوية والمدارس الأهلية الاقليمية أما الكونسرفاتوار الاهلى الفنون الدرامية فهو المرحلة العالية التى تعد لها الهيئات الأخرى وخلال سنتين أو ثلاثة وأحيانا أربعة سنوات من الدراسة يمثـــل تلاميذ الكونسرفاتوار الاهلى للفنون الدرامية ــ الذين تثبت صلاحيتهم فى مسابقة عامة تقام كل سنة ويستطيع بعض هؤلاء التلاميذ أن يحصلوا على الجائزة الأولى أو الثانية أو الثالثة أو جوائز أخرى تقديرية فى الكوميديا الكلاسيكية أو الحديثة أو فى التراجيديا ، وتشمل كلمـــة كوميديا فى المصطلاحات الخاصة بهذا المعهد جميع المسرحيات التى ليست تراجيديات كلاسيكية قديمة ــ ويطلقون كلمة كلاسيك على كل مسرحية ظهرت قبل عام ١٨٥٧ تاريخ وفاة الفريد دى موسيه Alfred de Musset والطلبة الذين لم ينالوا أى جوائز لانستطيع أن نحط من قدرهم لأن السنوات التى قضوها فى الكونسرفاتوار قد منحتهم ثقافة مسرحية متينة للغاية ، كما تقام إختبارات دورية كل نصف سنة لكل سنـــة دراسية ليلاحظوا تقدم الطلبة وهذه الاختبارات تسمح لهم بطرد الطلبه الغير لائقين .

يمنع الطلبه من التمثيل فى أى مسرحية مدة دراستهم إلا بتصريح خاص أما الذين يفوزون بالجائزة الأولى فيستطيعون العمل فوراً فى الكوميدى فرانسيز كطلبه فى مدرسة داخلية ولا يستطيعون رفض هذا الطلب .

٤ — مواد الدراسة

وتشمل مواد الكونسرفاتوار — خلاف الدراسة الدرامية — تاريخ الأدب الدرامي وتاريخ المسرح كهيئة فنية ، ودراسة اللغات الأجنبية ودراسة الشيش والقانون والرقص والالعاب البدنية وفى ذلك الحين أوخلال احترافه للفن يتخذ الممثل غالبا اسما مستعاراً يشتهر به بين الجمهور.

٥ — الأدوار التقليدية فى المسرح

ينقسم الممثلون لوظائف تمثيلية تقليدية مختلفة حسب تكوينهم البدنى واستعدادهم الطبيعى .

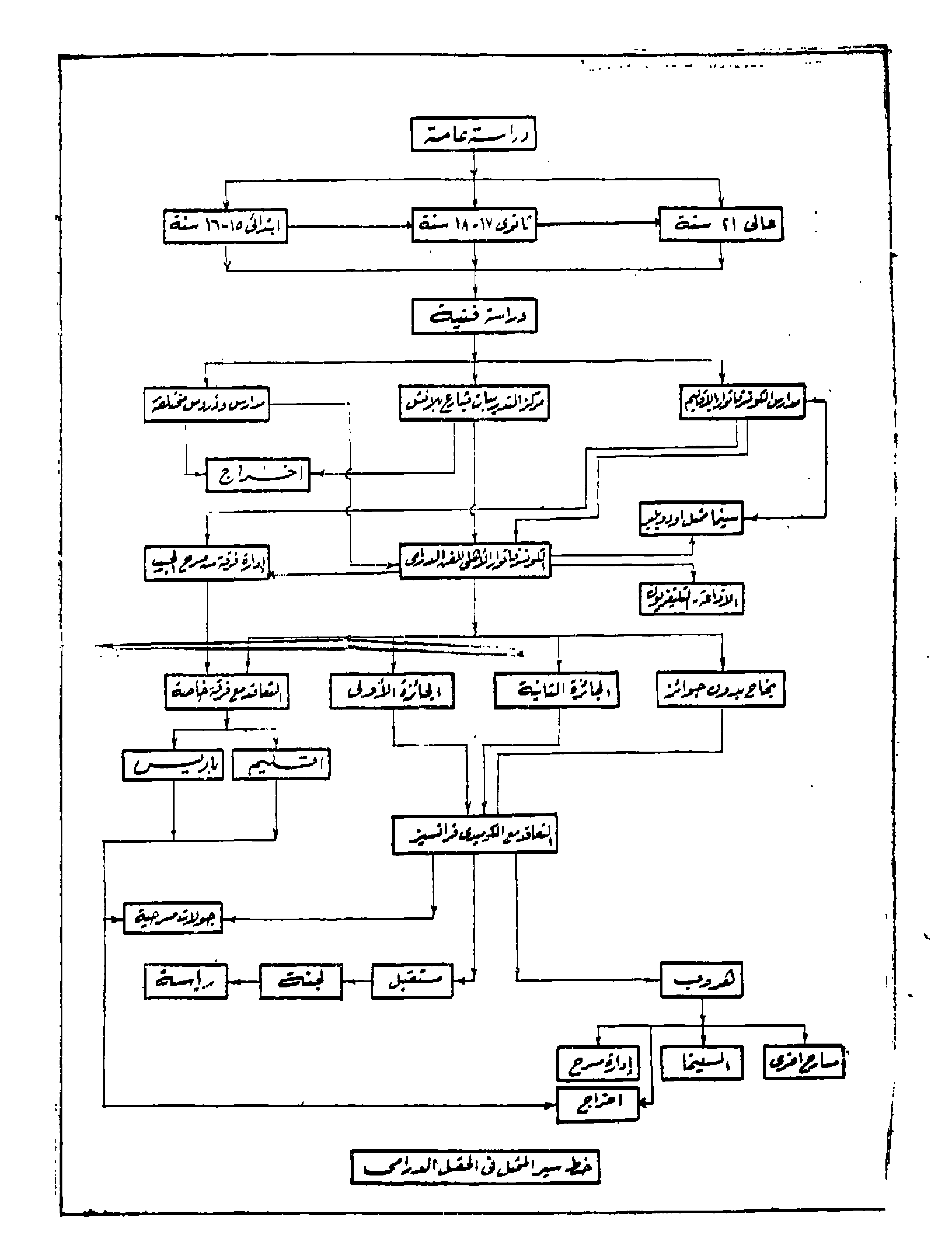
الرجـــال

عاشق (هوراس Horace فى مسرحية مدرسة النساء L'école des femmes)
العاشق الثانى (كليتندر Clitandre فى مسرحية عدو المجتمع Le misanthrope)
الفتى الأول (فالير Valère فى مسرحية طرطوف لموليــير Tartuffe)
الدور الأول لشاب (كليتندر Clitandre فى مسرحية النساء العالمات Les femmes Savante) الدور الأول للشاب الأكبر (الماڤيڤا Almaviva . فى مسرحية حلاق اشبيلية Barbier) الدور الاول الأكبر (السست Alceste فى مسرحية عدو المجتمع أيضا) المهرج الكبير (بيرو Pierrot

مسرحية دون جوان Don Juan) المهرج الثانى (أورجون Orgon ،
بارتولو Bartholo بتى جان Petit -Jean فى مسرحيـــة المدافعون
Les plaideurs) المهرج الاول (وبالأخص فى مسرحية الخوذة الكبيرة
La grande-casque) . . (سجانار ل Sganarelle فى مسرحية دون جوان،
ومسكارى mascarille فى مسرحية الطائش L'étourdi وكرسبان Crispin
فى مسرحية كريسبان غريم سيده Crispin rival de son maître)
المهرج الأول المميز وبالاخص (كوفيل Covielle فى مسرحية البرجوازى
النبيل Bourgeois لافلش La Flèche وكريسبان فى مسرحيات بأسمه ماعدا
مسرحية المورث Legataire) لابس المعطف (أرنولف Arnolphe)
رجل المال (ليزيمان Lysimon فى مسرحية المجيد glorieux وتركاريه
Turcaret) الشخص الهرم السخيف (دور عجوز يجبر الممثل على وضع
المساحيق فى وجهه بطريقة مبالغ فيهـا تظهر التجاعيد وبالاخص الشيوخ
السخفاء مثـــل جيرونت géronte فى مسرحية طبيب رغم أنفـه
Le médecin malgré lui) الأب النبيـل (جيرونت فى مسرحية الكاذب
Le menteur ، ودون لويس Don Louis فى مسرحيـــة دون جوان)
الحكيم (كليونت Cléante فى مسرحية طرطوف) .

النســـاء :

الساذجة (انيس Agnès) العاشقة (هنريت Henriette فى مسرحيـــة



خط سير الممثل فى الحقل الدرامى

النساء العاملات) البطلة (اليز Elise فى مسرحية البخيل L'avare) البطلة الكبرى (الفير Elvire فى مسرحية دون جوان) الدور الأول الشـابة (الكمن Alcmène) الدور الثانى للمتـأنقة (اليونت Eliante فى مسرحية عـدو المجتمع) دور المتأنقة الكبرى (سيلمن Célimène فى مسرحية عدو المجتمع) الدور الثانى للخادمة (خادمات ماريفو)الخـادمة (دورين Dorine فى مسرحية طرطوف) الام النبيـله (فيلامنت Philaminte) الدور المميز (ارسينوى Arsinoé) المربية العجوز (مدام برنل Mme Pernelle فى مسرحية طرطوف) .

ومع أن هذا النظام مطابق تماماً للادوار التقليدية للمسرح الكلاسيكى حتى الثورة ، إلا أنه لايتفق قط مع المسرح الحديث الاكثر ثروة وتغيرا واختلافا فى النماذج الانسانية التى نمثلها على المسرح فنحن نرى فكرة النموذج تختـفى لتظهر الشخصية . ونظام الوظائف هذا أيضا لانستطيع استخدامه لإنشاء أساس المرتبات ، وهى التى حددت الآن نظريا بعـدد الاسطر التى يلقيها الممثل بشهرته أى بتأثيره على الجمهور .

وهكذا لاتتبع فى توزيع الادوار حاليـا الوظائف التقليـدية كما لانخصص أى ممثل لدور معين حيث تتجسم كفاءته الشخصيـة . هـذا التطور أتى من انه إلى أواخر القرن التاسع عشر كان المؤلف المسرحى يخلق أشخاصه أكثر الأحيان بعد أن يطابقها مقدما على الوظائف التقليدية لفرقة معينة ، بينما المؤلفين الجدد يخلقونها فى استقـلال تام من مخيلتهم ،

ويحدث طبيعيا أن يكتب المؤلف الدرامي دورا أو اكثر واضعا نصب عينيه الموهبة الخاصة لممثل أو ممثلين معينا لهم هذه الادوار .

٦ — توزيع الادوار

توزيع ادوار المسرحية هو تقسيم شخصيات المسرحية بين الممثلين المعينين لتمثيلها ، هذا التوزيع يشمل أعضاء فرقة متجانسة — فيعطى كل منهم الشخصية التي تناسب استعداده — أو ممثلين قد استدعوا من جهات مختلفة فاجتمعوا وقتيا لتمثيل أحدى المسرحيات لمطابقتهم الخاصة للشخصيات أو لشهرتهم إذا كانت ستجذب الجمهور ، دون أن تكون مطابقة الممثلين للشخصيات فيها شيء من الصعوبة .

وحينما يكون ممثل أو ممثلة ذا موهبة كبيرة قد تخصص فى دور أو فى وظيفة فانه يدخل من وقت لآخر ضمن فريق متجانس . واليوم تختفى فكرة الفرق المتجانسة ماعدا الكوميدى فرانسيز ومسارح التجربة والمراكز الدرامية وبعض المسارح الباريسية .

واختلاف الادوار وتعدد وتنوع نماذج الشخصيات تضمن توزيعا موفقا لها من الممثلين ، فحينما نجد ممثلين مؤقتين لايكونون وحدة فالتماسك الذى تخاطر هذه الطريقة بهدمه نراه ثانية فى سلطة المخرج هذه القوة الجديدة . قبل أن تولى المخرج سلطاته نحن نعرف أن التماسك التام فى الفرقة لانستطيع الحصول عليه الا بفضل ممثلى الفرقة الذين اعتادوا التمثيل

معا باستمرار ، والتوزيع الصحيح للادوار لايتأتى من نجـــاح هؤلاء الممثلين فى مسرحيـــة معينة ولكن من شهرتهم السابقة ، وبالرغم من التوزيع الجيد للادوار فان التمثيـــل الردىء يؤدى بالمسرحية إلى بعض الفشل .

٧ — عقود التمثيل

يرتبط الممثل فى أى مسرحية بعقد نموذجى قد حـــددت بنوده بدقة بواسطة نقابة الممثلين المؤسسة فى أول يناير ١٩٢٨ ويشترط أن يكون العقد كتابى وأن يحدد تاريخ البدء ومدة العمل ومدة عرض المسرحية وأحيانا تحدد تحدد مدة العقد بموسم مسرحى أوعلى الاقل ثمانية أشهر متتابعة واحيانا فى أى عند عرضها ، اما واجبات الممثل فتنظمه تفصيليا فى لائحة داخلية ، وحينما يفسخ الممثل العقد فانه يدفع تعويضا نظير حرمان الفرقة من تمثيله ومع ذلك فقد يحدث أن يطالب الممثل للاشتراك فى فيلم سينمائى مع العلم بأنه يمثل فى مسرحية فيفضل المكسب المادى الهائل الذى تضمنه له السينما باشتراكه فى تمثيل الفيلم ويدفع التعويض المنصوص عليه فى العقد ليسترد حريتـه . وسنرى بعد ذلك الحالة الخاصة التى تطابق نظام الكوميدى فرانسيز والتى يرتبط فيها الممثل بالعقد الذى يوقعه سواء بتمثيل عدة حفلات أو بفترة محددة أو بطول مدة عرض المسرحية التى يشترك فى تمثيلها .

٨ — البـــديـــل

قد يمنع المرض أو أى حادث عارض الممثل فى بعض الاحوال من التمثيل ولكى لانوقف عرض المسرحية نستعين بالبديل وهو الممثل الذى

درس الدور واشترك فى البروفات وأصبح قادرا على أن يحتل سريعا مكان زميله الذى عاقه المرض أو أى حادث .

يجب أن يعلن هذا الابدال للجمهور ، وحينما يستمر يشار اليه فى الاعلانات ، فالمتفرج الذى دفع ثمن التذكرة ليشاهد ممثلين معينين له الحق فى استرداد ثمنها فى حالة تغيير أحد ممثلى الأدوار الأولى. وحينما تمثل مسرحية عدة أشهر متتابعة فى الطبيعى أن تعطى بعض الأدوار لممثلين لم يشتركوا فى تمثيلها أول مرة ، هذا الابدال يعلن عادة فى تكتم شديد وعلى العكس حينما يعود الممثل - الذى مثل المسرحية أول مرة - إلى دوره مرة أخرى يعلن عنه بدعاية كبيرة فى الاعلانات والصحافة .

٩ - الكومبارس

الكومبارس هم الممثلين الذين لهم أدوار صغيرة لا يتكلمون فيها على المسرح وفى المسرحيات ذات المناظر الكبيرة والتى نستخدم فيها أشياء غير مسرحية أو أشخاص لا ينتمون إلى فئة الممثلين . يؤجر الكومبارس خدماتهم كعوامل جماعية (عساكر - فلاحين - أشخاص من الشعب) حيث يستوجب دورهم فى المسرحية حركات جماعية ، أحيانا صيحات أو هتافات أو بعض كلمات منفردة ويطلب منهم أن يلبسوا ملابس معينة وأن يطيعوا بنظام تعليمات المخرج .

١٠ ـ ملابس التمثيل والمكياج

لا يستطيع أى ممثل الظهور على المسرح بدون أن يلبس ملابس خاصة وأن يضع ماكياج حتى ولو كانت المسرحية معاصرة وكانت الملابس العادية التى يلبسها تلائم دوره ، إذ لابد أن يلبس الممثل لباساً معداً حسب تعليمات مصمم الديكور الموجود فى المسرح والذى يتقاضى أجراً من ادارة المسرح.

والاضاءة الشديدة الموجودة على المسرح تمنع الممثل من التمثيل بوجهه الطبيعى فيظهر الوجه باهتاً ، فيجب حينئذ أن نعمق بشرة الوجه لتظهر تفاصيله والممثل ذو الخبرة الطويلة يستطيع أن يقوم بعمل المكياج بنفسه ، أى يغير هيئة وجهه لتناسب مقتضيات الاضاءة ، والتعبير عن دوره ، ولكن فى معظم الأحيان يتولى أحد المختصين هذه العملية وعلى الأخص عندما تكون غير ضرورية فى بعض الأدوار الكبيرة العنيفة التى لا يحتاج الممثل أن يعبر فيها بوجهه عن الشخصية ، وهذه العملية دقيقة لدرجة أن المكياج لا يجب أن نراه فى الصفوف الامامية كما يجب أن يكون جيداً ليتتج الأثر المطلوب أمام أعين النظارة الجالسين فى الصفوف الخلفية ، ولا يتم الأثر المرجو من المكياج فى الواقع إلا بتنظيم الاضاءة، فالاضاءة يجب ان تعدل بدقة وباستعمال الزجاج الملون الذى يمتص كل أو جزء من الألوان المقابلة .

وأقل مكياج يتكون فى الغالب من أصباغ للوجه ضرورية لمنع الوجه من أن يظهر أغبرا وطبقة رقيقة من البودرة لتمنع اللمعان ، وأحيانا تضاف

مساحيق التجميل إلى أصباغ الوجه . وتعين مساحيق التجميل أو غيرها بطريقة أصلية حسب الالوان ، وهذه الألوان المختلفة تكون لوحة حقيقية أما الألوان المستخدمة فكثيرة — خلاف صبغة الوجه رقم ٣ الكستنائى والأسود والأبيض والأخضر والرمادى — والازرق الرمادى — والاصفر القرمزى والاحمر القانى وتخلط هذه الالوان لتعطينا ألوانا مركبة ، أما ألا قلام فتستعمل للمسات الدقيقة من الالوان ، تخلط مساحيق التجميل فى اليد اليسرى وتوضع بأصابع اليد اليمنى أو بفرشاه أو أسفنجه كما تلصق الزخارف الاخرى على الوجه ، كاللحية والشارب — بالغراء وبعد انتهاء العرض تمسح المساحيق بنوع خاص من السوائل مثـــل الفازلين وإذا أضطررنا إلى تغيير شكل الوجه أو الانف نستعمل عجينة كبيرة تسمى « عجينة الانف » .

١١ — أهميـــة المكياج

لاتختلف النماذج الانسانيـة التى يجب أن يجسمها الممثل فى الشكل الطبيعى للوجه واللون العام للبشرة فقط فالمكياج من أهدافه أيضا أن يعطى الوجه تغيير يعكس حالة نفسية معينـة ، فطبقة مساحيق التجميل يجب أن تكون رقيقة جداً حتى لا تعوق التعبير بالوجـه كما يجب أن يبنى الممثل تفاصيل المكياج على ملاحظة النماذج التى يقابلها فى الحياة وهكذا يستطيع

أن يعدل خطوط وجهه وتعبيراته الطبيعية ملاحظا أصل وعمل ومزاج ونفسية الشخصية التي يمثلها .

والمكياج لايوضع على الوجه فقط بل أن جميع أجزاء الجسم التي تظهر على المسرح يجب أن تصبغ بمسحوق التجميل السائل لما سيقع عليها من الضوء .

١٢ — البروكات والوجــــوه المستعارة

بالرغم من أن أستعمال الاشياء المستعارة غيرضروري بعكس المكياج، إلا أنها تستعمل في كثير من الأدوار ، والبروكات تكون بجبهة أو من غير جبهة وفي الحالة الأخيرة يجب أن يكون التصاق جبهة الباروكة وجبهة الممثل غــــير ظاهر بقدر الإمكان وأيضاً في حالة الصلع ، أما الزخارف المستعارة في الوجه كاللحية والشارب والحواجب فيجب أن تستعمل بنفس الحرص والشارب فقط نستطيع أن نرسمه بفرشاة خاصة وكذلك يجب ألا يكون هناك فاصل بين المكياج — الذي يغير شكل الوجه — والتعبيرات الجدية التي يجب على الممثل عملها ، ولنترك جانبا المواقف التي يستطيع الممثل اتخاذها لتمثـــــل الشخصية : إذ يتقوس أو يرفع هامته أوتصدر عنه بعض الحركات العصبية ولكن حجم الجسم يجب أن يتغير غالبا .

الممثل الرفيع يستطيع أن يمثل شخصية رجل له كرش فيلبس تحت

سترته بطن حشو ، وسمانات دقيقة للأرجل بنفس الطريقة الاكتاف تعرض وترتفع ، كما يضاف وأتب صناعى للظهر ، وهذه التغييرات دقيقة في تنفيذها لأن جسم الانسان يكون وحده كل جزء يؤثر في الهيئة الكلية : فظهر الرجل ذو الكرش مثلا ليس كظهر الرجل الرفيع ووضع الرأس عند رجل مرتفع الصدر غيرها عند رجل منخفض الصدر ، وسير الأحدب يختلف عن سير الرجل العادى وهكذا . ولتمثل شخصية الاعرج يلبس الممثل حذاء له نعل غير متساو في الطول . والاعور والاكتع لايستطيع الممثل تقليدهما دون الاستعداد لذلك . كل هذه الاقتباسات للنماذج البشرية المختلفة هي جزء من المكياج .

١٢ — الالقاء والتمثيل

عندما يترجم الممثل النص المسرحي (أى عندما يمثل) فهناك مادتان من الممكن فصلهما . هما الإلقاء والتمثيل . أما الالقاء فيعود ... كشارح للنص . أما التمثيل فإن الممثل يعبر بحركات جسده وبالوجه عن الانفعالات التى يجب أن ينقلها للمتفرجين فى جميع درجاتها هذان العاملان لها أهمية نسبية عكسية . فإذا كان النص أدبيا أو فلسفيا فإن صفة وسلوك الصوت وتفاوت التنغيم واللهجات الخاصة بالحب والخوف والرقة والانفعال هم فى هذه الحالة جوهر التمثيل وهم الذين يجب أن ينقلوا إلى المتفرجين جمال النص الأدبى أو ورقة النص الفلسفى وفى هذه الحالة يجب أن تطابق المواقف والحركات التمثيلية تنوع الالقاء من الهدوء الهدئة ، وعلى العكس

فى مسرحية أو فى منظر حيث لايعبر النص إلا عن جـــزء من الدراما التى يتخيلها المؤلف ، يسترد التمثيـل الجسدى والتمثيل بأسارير الوجه حقوقهم فى هذه المواقف ويعبر الممثل بذلك عن الحقيقة الداخليـــة الشخصية فى التراجيديا والكوميديا ولايتطلب من الإلقـاء فى هذه الحالة إلا أن يكون واضحا وصادقا وفى مقابل ذلك نرى مرونة الجسم وحرية جميع أجزاءه فى الحركة ، كما أن التعبير بالحركة عن السرعة والبطء وتعبير الوجه وتشكيل أساريره تعتبر الوسيـلة الجوهرية التى تعبر عن الشخصية الانسانيـة فى طباعها وحبها وانفعالها .

الممثلون الذين يمتلكون هاتين الوسيلتين ، - الالقـاء والتمثيـل - للتعبير متساوى الصفات ، نادرين ، فمثلا كان فردريك لومتر Frédéricke Lemaitre مدهشا فى تمثيلية متوسطا فى الالقـــاء والممثلة الشهيرة بارتيه Bartet فائقة فى القائها ولاتستطيع القيام بالادوار التى تقتضى التمثيل المتقن.

١٤ ـــ الخوف والارتبـــاك

قال كونديه Condé أن الضـابط الذى يؤكد أنه لا يخـاف قط كاذب ، وكذلك الممثـل الذى يدعى عـدم الشعور بالرهبة قط كاذب ، فالرهبة هى الخوف الكاذب الذى يشل حركة الممثل أحيانا عند دخوله المسرح ولو فى الأدوار التى درست جيـدا ، وأحيانا فى الأدوار المألوفة بالنسبة له ، هذا الخوف هو نوع من القلق الذى يلغى الذاكرة ويخنق الصوت ويشل الأعضاء

ويجعل الحركات خاطئة أو أوتوماتيكية والنظرات زائغة غير مستقرة وإذا أستطعنا التغلب على هذا الارتباك فمن النادر أن يقاوم هذا الارتباك حرارة التمثيل وقوة النص المسرحي التي تنشأ منذ اللحظة الأولى للتمثيل ، وينشأ هذا الارتباك من جمهور المسرح نفسه تلك الليلة أو من الهدوء بعد التوتر الذي شل الممثل بعد التهييج السابق على خشبة المسرح وأحيانا الحالة عصبية غير عادية أو حادث غير متوقع نتج على خشبة المسرح أو بين النظارة أو من الفكرة التي يتخيلها الممثل أحيانا فى عدم كفاءته

١٥ — ضعف الذاكرة

ونظرية ضعف الذاكرة هي تهديد آخر يحوم دائما حول الممثل ، ففجأة ودون ما سبب ننسى كلمات النص الذي حفظناه جيداً والذي رددناه . هذه الظاهرة التي يمكن أن يقع فريسة لها أكبر الممثلين هي أننا بعد أن نقرأ النص عدة مرات تحفظه الذاكرة بنوع من الآلية، وضعف الذاكرة يأتي في النصوص المسرحية التي حفظت حديثا ثم ألغاها الادراك والانتباه ولو قليلا ونستطيع أن نقول بطريقة متناقضة ظاهريا أنه كلما كان النص غير محفوظ جيداً كلما قلت فرص ضعف الذاكرة، فالممثل في هذه الحالة غير مطمئن لآلية ذاكرته فيراقب نفسه دون وعي ويدير عمله ، وعلى العكس حينما يطمئن الممثل لآلية ذاكرته تخونه هذه الآلية وحينذاك يجب عليه أن ينتقل فجأة من طريقته الآلية طريقة الادراك فيتذكر النص الذي سبق ضعف الذاكرة ليجد في إدراك

تام الترابط المنطق الموضـوع فالممثل المجرب يتجنب هذا النقص (فى حوار المسرحية الغير محفوظ) والغير منتظم ولا يبحث عن الترابط فى أصل المسرحية حتى لو ترك جزءاً كبيراً من الموضوع محاولا بحركة عقلية تلقائية أن يجد بقية إجابتـه أو الاجابة التاليـة تاركا أحيانا بعض إجابات الزملاء الذين يمثلون معه ، وفى حالة الاخفاق فى خلق هذا الترابط يجب على الزميل — حينما يرى الاضطراب أو السكوت الغير عادى — أن يربط زميله بإجابته فيظهر عند ذلك بقية الحوار .

١٦ — الملقن

ولتتجنب ضعف الذاكرة — ولو أنها اصبحت شيئا نادراً الآن — بعد وجود الملقن — فالممثل لم يكن يتقن دوره جيداً فى غياب هذا الملقن . والملقن أمامه النص ولايظهر للجمهور ويتابع النص بعينيه بدقة تامة ويكون مستعداً لتلقينه للممثل المرتبك ، كما يجب أن تكون له طريقة خاصـة للنطق وطريقة خاصـة لتوصيل صوته ليفهمه الممثل الذى يكون أحيانا بعيداً عنه وذلك حتى لايصل صوته للجمهور .

حينما يردد الممثل عقليا بقية موضوعة خاصة عند إجابة أحد الزملاء ويخشى أن تكون هذه الاجابة قصيرة فإنه يقترب بطريقة طبيعية من الملقن ليسمع النص جيداً .

ودور الملقن اليوم ذو أهميـــة كما فى الماضى، فكما قلنا أن سرعة ظهور

المسرحية وعدم كفاية البروفات وتتابع إعلانات المسرحية المتكرر والجهد الزائف على المسرح قد اقتضى ذلك كله وجود الملقن . ويبلغ بعض الممثلين أوج فنهم بأداء أدوار لم يتقنوها فيستمعون ويتلون النص من فم ثم الملقن ونحن نسمي هذا « التمثيل الملقن » كما أن بعض الممثلين الغير واثقين من ذاكرتهم يضعون في بعض الأماكن من خشبة المسرح حيث أماكنهم الطبيعية أوراقاً غير مرئية للجمهور تكتب فيها فقرات النص التي لم يحفظوها وان هذا العلاج نادر ولا يستخدمه إلا الممثلين المضطرين لتمثيل عدة أدوار في آن واحد ،وهذا العلاج واجب حينما يقوم الممثل بأداء عدة أدوار متتابعة في الموسم المسرحي .وبعض المسارح تستغنى اليوم عن الملقن بعد بضع حفلات كما ضرب كوبو Copeau أول مثال لذلك .

١٧ــ اهتمام الجمهور بالتمثيل

من المؤكد أنه في العرض المسرحي يكون إهتمام الجمهور بالممثلين أكثر من اهتمامه بالنص المسرحي ، فالجمهور يقتنع بمشاهدة نص مسرحي متوسط يمثل جيداً ولا يستطيع أن يتحمل رؤية نص مسرحي جيد يمثل بغير مهارة بواسطة ممثلين عاديين وهو رأي يجب أن نحترمه ، ويوضحه ببساطة : تعدد وسائل المعرفة ــ بالقراءة والراديو ــ أعطى المنظر المرئي طبيعته الحقيقية كمنظر . ومن جهة أخرى فالجمهور الغير قابل لفهم القيمة الخاصة لنص

مسرحى يستطيع على العموم أن يدرك موهبة وقدرة الممثلين ، فتأثير الحقيقة والطبيعة يكون فى مجال التمثيل أكبر وأسرع فهى تستلزم نوع من القوة التى قوتها السينما ، كما أنها تطلب مستوى ثقافى غير مرتفع والجد الحقيقى للممثل ان ينقل إلى الجمهور جمال النص المسرحى إذ لن يشعر الجمهور بهذا الجمال بدون الممثل .

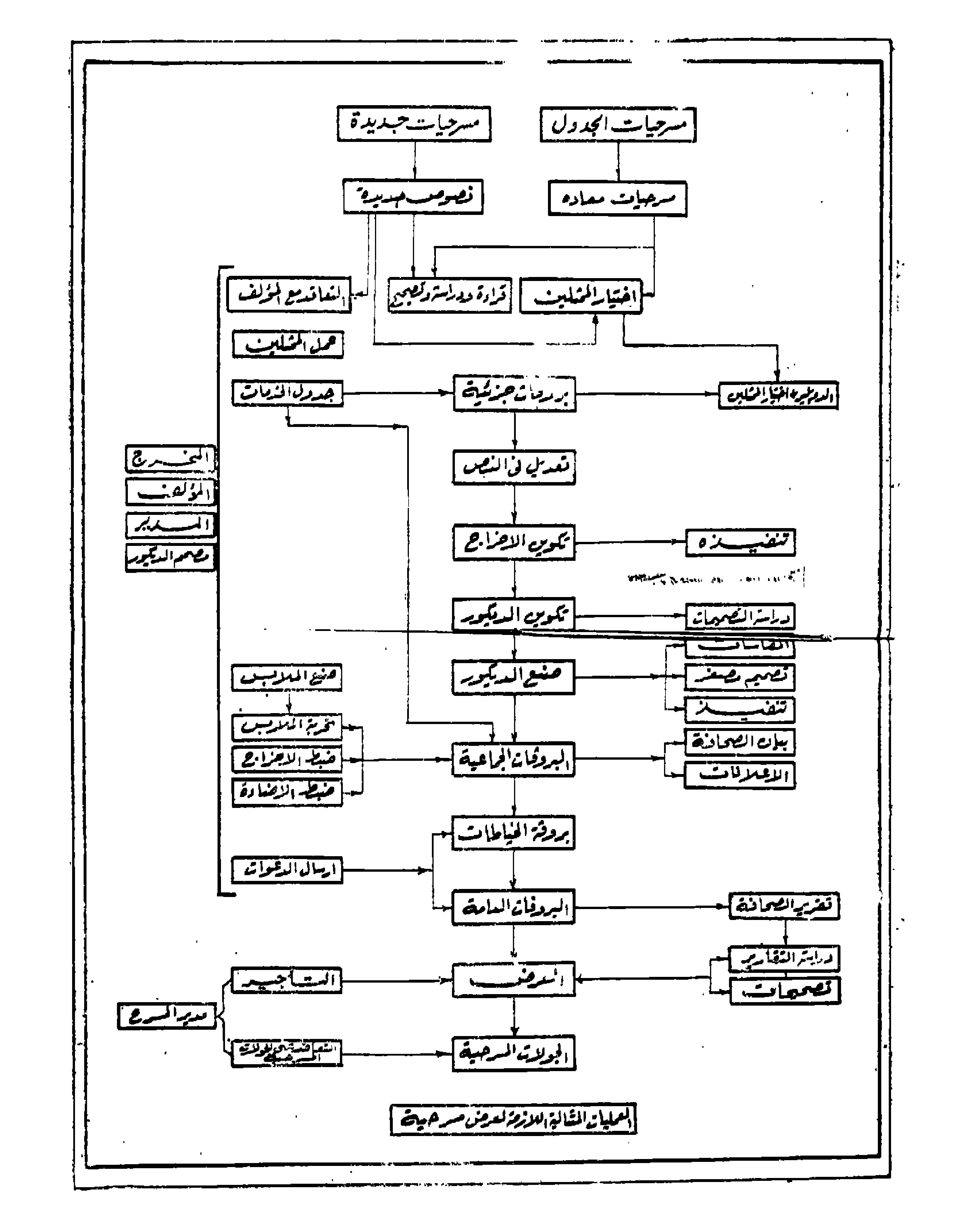
الفصل الثالث

البروفات والاخراج

١ — التعليمات الأولية فى الاخراج

حددت المسرحية واختير الممثلون وابتدأوا فى حفـــظ ادوارهم فاذا كانت المسرحية معاصرة وكان من الضرورى وجود مؤلفها ، يجتمـــع المخرج والممثلون الذين وقع عليهم الاختيار مــع المؤلف ليدرسوا المسرحية . وكلما زادت أهمية النص الايديولوجية أو النفسية أو الخاصة بالقيمة الجمالية كلما وجب أن تكون هذه الدراسة عميقة ، فالمؤلف يشرح للمخرج والممثلين فهمه لاشخاص المسرحية وماهى طبيعة الدراما الصحيحة التى تمثل وماهو الايقاع العام للحركة وأخيرا مايريد قوله من خلال كلماته وعندما يكون النص قديما أو عندما لايستطيع المؤلف الشرح للممثلـين فان المخرج هو الذى يتولى شرح هذه التعليمات لزملائه محاولا استخلاص آراء المؤلف العميقة وفى بعض الاحيان تكون المناقشات حرة حيث يدلى كل ممثل بوجهات النظر التى رآها عند أول قراءة للمسرحية ولكن فى اكثر الاوقات ينظم المخرج ويكتب مقدما طريقة أخراجه .

هذا العمل واجب خاصة عندما تكون المسرحية كلاسيكية عرضت



العمليات المثالية اللازمة لعرض مسرحية

عدة مرات ففي هذه الحالة يكون الهدف الواجب الوصول اليه من دراسة الموضوع هو ايجاد تقليد حقيقي بقدر الامكان وأن نعطي للإخراج الجديد لونا آخر جديد يميزه عن طرق الاخراج السابقة، كما يجب أيضا أن يوجد بعض التوازن بين الابتذال وعكسه وبين الاحجام والجرأة ،ولنحصل على اللهجة الصحيحة يجب أن نقرأ كثيراً من الوثائق التاريخية التي تعيد ترتيب الجو الروحي والطبيعي لحقبة التأليف . الاصاله لاتوجد الا في اطار طريقة خاصة فاذا خنا هذه الطريقة فإننا سنسير عكس الاتجاه العام وفي هذه الحالة لن نعد إلى الطريق العام مهما اخترعنا تفاصيل ماهرة ومحلية، وإذا كان الايقاع النهائي للمسرحية لاينشأ الا من البروفات فيمكن أن نعطي حينئذ تعليمات من أول الامر لنمنع الممثلين من العمل في أيقاع غير مناسب لا يمكن التخلص منه بعد ذلك .

جلسات العمل تكون أيضا مخصصة لشرح « الدور النفساني » الذي يتحرك في مجموع المسرحية وكل ممثل في الواقع يميل إلى التعمق في المناظر التي يظهر فيها فقط وعلى العكس يجب أن يهتم بالدخول في مجموع الحركة النفسية والروتينية لينسجم تمثيله تماما مع زملائه ، وبهذا يساهم في تأكيد وحدة الاسلوب الجماعي للعرض .

هذه التعليمات العامة تكون ذات فائدة لان النص المسرحي ينتمي إلى حضارة بعيدة في الزمان والمكان ، ويعبر عن عقليه ابعد من تلك التي أعتاد عليها الممثلون بل والعصر الذي يعيشون فيه والمسرحيات التي يمثلونها عادة ، ولنتذكر التضارب الذي وقع فيه لينيه بو Lugné - poe مدة طويلة وهو يفرض على ممثليه تفسيرا خاصا لمسرح أبسن Ibsen ، وبعد

أن تعلم حقيقيا بواسطة أبسن نفسه وبواسطة رجال المسرح الاسكندنافيين عرف الأسلوب الحقيقى لأبسن ولكن متأخرا ، هـذا الاسلوب أقرب إلى الواقعية البرجوازية ، كما عرف أيضا الفهم المعكوس الذى أقامه المخرجون الأمريكيون للايقاع والأسلوب لبعض المسرحيات الفرنسية المعاصرة . ولتجنب مثل هذه الأخطاء فى انتاج المسرحيات القديمة اجتمع مختلف المخرجين فى (آراس) عام ١٩٥٦ وتبادلوا وجهات النظر فى هذه المسألة .

٢ ــ نسخة التمثيلية الخاصة بالممثل

يجب بالطبع أن يقتنى كل ممثل الجزء الخاص به من نص المسرحية وحينما تطبع يجب أن يحصل على نسخة من النص الكامل لها ليتجنب جميع الأخطاء ، ويعين بطريقة خاصة اجابته وآخر كلمات اجابة الممثل الذى سبقه وذلك على النسخة التى تسلمها .

اذا لم تطبع المسرحية تكتب على الالة الكاتبة ادوار الممثلين كل على حدة كما تكتب آخر كلمات اجابة الممثل أو الممثلين الاخرين . يكتب الممثل على نسخته التعليمات الصحيحة التى تعطى له خلال البروفات وخصوصا التعليمات التى تخص تمثيله ، وعندما تنفذ هذه الاعمال التحضيرية نستطيع أن نبدأ البروفات بطريقة فعالة .

٣ ــ البروفات الاولية

تبدأ البروفات أولا جزئية ولا تهتم الا ببعض المناظر وبعض الفصول أو بعض الأدوار وتكون بالملابس العادية وبدون ديكورات إما على خشبة

المسرح الذى ستعرض عليه المسرحية أو فى مكان آخر مهيء لمثل هـــذا العمل إذا كان المسرح مشغولا أو إذا كان تمثيل البروفات فيه سيتكلف مصاريف ليس لها فائدة كالايجار والاضاءة

خلال هذه البروفات الأولية يعتاد الممثلون على ادوارهم وعلى اجابتهم أي يعتادوا على الزملاء الذين سيمثلون معهم على خشبة المسرح. وتضم المناظر قليلا قليلا فى فصل ثم تضم الفصول معا: حينما تخرج مناظر أحد الفصول متفرقة وبغير ترتيب فإنه يلزم أن نربط هذه المناظر وذلك باعادة تمثيل هذا الفصل جميعه بالترتيب العادى لهذه المناظر، والمخرج فى هذه الحالة لايوقف التمثيل حينما يلاحظ خطأ أو نقصا ولكنه يدون ملاحظاته ولايخـــبر بها الممثلين الا عند اعادة تمثيـــل هذا الفصل .

تكون الصعوبة ــ خصوصا فى البروفات الأولى ــ فى جمع الممثلين الذين يجب أن يمثلوا معا فكثير منهم لن يكونوا فى ذلك الوقت قـــد استطاعوا التخلص من التزاماتهم المهنية الاخرى ، وفى البروفات الاخيرة فقط يكون التمثيل بالملابس وفى وجود الديكورات .

ومدة البروفات متغيرة فهى تعتمد على الممثلين وعلى عدد منـــاظر المسرحية وعادة الممثلين فى التمثيل معا وفنهم ، كما يمكن أن يترك أحـــد الممثلين التمثيل فى المسرحية وهذا يضطرنا إلى تحديد الممثل الجديد للدور مع مجموعة قد انسجمت ، وكذلك التأخير فى تسلم الملابس والديكورات .

ونظام البروفات ومواعيدها وأسماء الممثلين الذين سيشتركون

فيها وجزء المسرحية الفنى سيمثل يوضع كل يوم فى لوحة الاعلانات .

٤ — وظيفة المخرج

للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التى تؤدى إلى عرض المسرحية على الجمهور ، أنه هو المختص بالمناظر من كل وجهات النظر ، الديكورات بمعناها الشامل والتمثيل والاضاءة وتناسق وانسجام الفصول والاتجـاه العام للمسرحية ، ويجب أن نلاحظ أن أصل هـذه الوظيفة الرئيسية (الاخراج) حديث جداً فى تاريخ المسرح فإلى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كان الممثلون ينتظمون فيما بينهم ويوفقون تمثيلهم وحركاتهم حسب الادوار الكبرى الأساسية .

حقاً أن مدير المسرح مختص بالعرض ويستطيع أن يتدخل وكذلك المؤلف حينما يراقب البروفات يستطيع أن يدلى برأيه ويمنع أحد الممثلين المتغيبين من تأدية دوره ولكن الاثنين (مدير المسرح والمؤلف) ليست لهما السلطة أو الاختصاص الفنى ليؤكدا تجانس العرض .

ولم يظهر دور المخرج الا مع - انطوان - Antoine — فتميز بذلك دور المخرج من دور الممثل، طبيعى يستطيع اليوم المخرج أن يمثل فى المسرحية التى يخرجها ويلعب فيها الدور الاول أيضا ولكنه يخرجها بصفته مخرجا وليس بصفته ممثلا . واحيانا ايحكم المخرج على منظر يمثل فيه يقوم أحد زملائه كبديل له ليتمكن من رؤية المنظر كوحدة . ويتحتم بذلك وجوده فى الصالة وليس على خشبة المسرح .

٥ – رأى المؤلف فى طريقة الاخراج

أحيانا يساعد المؤلف المخرج وأحيانا يضايقه ، إذا كان للمؤلف تجارب فى المسرح وله ذوق فى الأخراج بالطبيعة أو التجربة فأن آرائه تكون قيمة ويكون هو احيانا المخرج لمسرحيته ، وعلى العكس اذا كان المؤلف قد كتب مسرحيته بعيدا عن مادية المسرح فإن تعديه على عمل الاخراج فى محاولته لتجسيد المثال الادبى اكثر من المثال المسرحى غير منتبه للأثر الناتج على الجمهور لبعض الحركات والاشارات والتنغيم فإن هذا يؤدى احيانا إلى عكس فائدة المسرحية ، انه يجهل اللغة الخاصة التى تكونها هذه الاشارات وهذه الحركات ، تلك اللغة التى يتكلمها ويسمعها الممثلون والنظارة فى حوار مستقل عن لغة النص .

٦ – رأى الممثل

حقا نجد للممثلين رأيا فيما يتعلق بتعليمات المخرج وذلك عندما نكون بصدد بناء الاخراج فهم يستطيعون المعارضة بل ويقترحون حركات ومواقف أو طرق الكلام يخيل اليهم أنها خليقة لتعبر عن أحساس الشخصية التى يمثلونها وتكون كالانعكاس الوقتى الذى يولده أى فقرة من الموضوع . والمخرج ينتبه إلى هذه الآراء وهذه اللقطات عندما تطابق نظرته الخاصة للمجموع . ويجب أن يبقى المخرج سيد المسرحية بالرغم من المؤلف والممثلين فهو الذى يربط جميع العناصر بعضها ببعض .

٧ ـ الاخراج قيادة وفن

أول عمل المخرج هو توجيه كل ممثل على حده ثم توجيهه للممثلين مجتمعين مسألتان تقودانه إلى الكمال فى هذا الجزء من عمله ، مسألة الجمال المادى والمسألة العقلية . كل منظر بل كل لحظة فى هذا المنظر يجب أن تقدم للأعين فى صورة متناسقة مدروسة متزنة تعطينا الفكرة ، وقد قال ديدرو أن المخرج هنا يزاحم الرسام ، وعمل المخرج يكون مهما خاصة عندما تحتوى خشبة المسرح على عدد كبير من الاشخاص ، كذلك يجب أن يظهر اخراج المسرحية ـ فى تفاصيلها كما فى مجموعها ـ المعانى الدفينة فيها وصفات الشخصيات وعواطفها وهذا أهم ما فى الاخراج .

وللوصول إلى هذه النتيجة يجب أن تنظم سير وحركة ومواقف الممثلين وامكنتهم بالنسبة لبعضهم البعض وبالنسبة لاضواء المسرح الامامية والديكور والأساس . كذلك يجب أن تنظم المجموعة حسب رؤية الجمهور لهم ، ولتتجنب الملل فى مشهد طويل مليء بالحوار وانظهر العوامل النفسية فى المنظر يجب أن تطور هذه العوامل احدهما بالنسبة للآخر ولنوجهها حسب الشدة الخاصة بالأدوار وحسب لحظات الحركة .

ومهما تكن طبيعة المنظر وعدد الاشخاص الذين سيشتركون فيه وطبيعة عوامل الديكور فإن وضع كل ممثل يجب أن يعرف تماما فى كل لحظة ويكون هذا هو الوضع النهائى . وبالاخراج الدقيق الذى لايظهر الا فى التفاصيل يستطيع المخرج أن يدير المسرحية . وقبل أن يوضع الاساس والديكورات فى مواضعها ترسم بالطباشير على خشبة المسرح

دوار تعين موضعهم لكى لايفاجأ الممثلون بالوضع الحقيق لهذه الأشياء.

وكلما كان الأيقاع سريعا كلما كانت الحركات مليئة بالحيوية وغريبةوغير مرتبة فى ظاهرها ، وكلما كانت الحركات منظمة بدقة كلما كانت عملية . كل تردد وكل شك يدركه الجمهور يحدث له اسوأ شعور يمكن أن يشعر به : الملل ، أصغر الادوار يجب أن تدرس بعناية كالادوار الكبيرة لانه اذا كان سحر الممثل الكبير وسيادته وشدة الموضوع الذى يقوله تدعم الممثل فى تمثيله فإن خطا من هذا النوع يصبح شاذا عند الكومبارس ويولد الابتسام أن لم يكن الضحك ، ويستطيع سريعا أن يوقف الجمال ويقطع لحظة انسجام الجمهور مع المنظر .

إذا كان هدف الأخراج اظهار كمال النص المسرحى وخصاله وتوكيد الاتقان الفنى للمنظر فالمخرج الماهر سيحاول أيضا — وهذا من اختصاص عمله — أن يعطى الممثل جميع مقاييسه بل ويظهر مواهبه . يجب أن يحس المخرج — بشىء من الفطنة — بمواهب الممثل التى لم تستخدم أو التى استخدمت خطأ . نرى أحد الممثلين غير ملحوظ لعدة سنوات ثم تظهر صفاته للجمهور كأروع ما يكون ونرى موهبة لم تكن ظاهرة قبل ذلك لأن المخرج عرف كيف يظهرها .

٨ — الاضاءة

يجب على المخرج فى المركز الثانى ان ينظم الاضاءة ، لقد كانت هذه

العملية فى الماضى بسيطة اما الآن فقد اصبحت معقدة بعد اخضاع وسائل الاضاءة الحديثة ومرونتها اللانهائية و للاضاءة منذ حــــوالى عام ١٨٨٠ قيمة ايحائية كبيرة . بعض المسرحيات المحلية حيث لايتغير الديكور وحيث تكون خشبة المسرح ضيقة وغير عميقة وحيث يقف الممثلون ـــ وعددهم بسيط عادة ـــ مجتمعين فى حيز ضيق ، الاضاءة فى هذه الحالة تقرر سريعا وبطريقة عادية وهى تقريبا لاتتغير وتطابق جو التمثيــــل . وليس الأمر كذلك بالنسبة للمسرحيات التى تتغير فيها الاماكن والتى تتحمل مناظر خارجية حيث تختلف أقسام خشبة المسرح وحيث تجرى الحوادث فى ساعات مختلفة من النهار . مهما كان الأمر فإن لون وشـــدة الضـــوء يجب أن تكون مناسبة لاحساس الاشخاص ومناسبة للجو النفسى المحرك للمسرحية أو مناسبة لبعض المناظر . ويوجد بعض الحالات التى يجب فيها أن يكون الضوء مسلطا على الممثلين والديكور بنفس الشدة وفى بعض الحالات تقوم الاضاءه مقام الديكور فيعمل ستار من الضوء الخافت المتجانس . وسنرى بعد ذلك عكن إدارة الاضاءة بفضل الفن الحديث . وللمخرج أن يعدل الاضاءة حتى لاتعكس اشعة الضوء ظلال الممثلين على عناصر الديكور فتضاعف وتكبر اشاراتهم فينتج حتما أثرا مضحكا . وتعالج الاضاءة عادة بالخبرة فتعين بدقة فى كل لحظة من المسرحية سواء بعلامات متفق عليها أو بخطة مرسومة وذلك بواسطه مهندس الاضاءة .

٩ ــ الديكور

إذا كان مصمم الديكور له الحرية فى صنع الديكور فإنه لايستطيع

مع ذلك أن يتسلل إلى هواه الخاص . فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذى يريد المخرج اظهاره . نفس الضرورة — ولكن بصورة أقل — تظهر مع مصمم الأزياء . والحرية المتروكة لمصمم الديكور كبيرة لكى لا يكون المخرج مسئول دائما عن الأخطاء المرتكبة فى هذا الميدان . ودون أن نتحدث عن الأخطاء الذوقية فى الألوان أو فى فن العمارة التى تقع فقط على مصمم الديكور نستطيع أن نقيم موازنة بين التمثيل وبين الديكور والتأثير الناتج ليس هو الذى توقعه المخرج . وأحيانا على العكس حينما تنفذ فكرة المخرج فى الديكور بدقة فهو المسئول الوحيد عن سقوط المسرحية .

١٠ — الموسيقى التصويرية

حينما تسنح الفرصة بالحاق نص موسيقى بالنص الاصلى أو حينما تقطع المنظر أو تتابع الحوادث بموسيقى أو بفقرات تنشد فإن الموسيقى التصويرية فى هذه الحالة ترتكن على المخرج خاصة عندما يكون النص الموسيقى معين لخلق جو نفسى خاص قبل رفع الستار هذا النص الموسيقى لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسئولية المخرج .

١١ — أرشيف المسرح

تحفظ طرق الاخراج بعناية مع النص المسرحى فى أرشيف المسرح . ولحسن الحظ هناك مجموعة من طرق الاخراج بها كل تفاصيل الاخراج الذى نفذ قبل ذلك وهذا على الأخص لبعض المسرحيات الكلاسيكية .

١٢ ــ البروفات الأخيرة

حينما تتم عملية الأخراج تمثل المسرحية دون توقف عدة مرات . فنرى أحيانا أن المناظر كلها مجتمعة قد طالت بالنسبة للمدة العـــادية للسهرة أو بالنسبة لخاصية أنتباه الجمهور جزء منه حينذاك أو من التمثيل الذى يمكن اعطاءه ايقاعا سريعا .

١٣ ـ وظيفة مــدير المسرح

ينتهى نشاط المخرج بانتهاء البروفات وعرض المسرحية على الجمهور . هذا مع أستعداد المخرج لمتابعة نشاطه كممثل فى حالة اشتراكه فى التمثيــل . وبعد ذلك يحمل مدير المسرح مسئولية عرض المسرحية، حاملا معه كراسة « السلوك العام » التى تجمع التعليمات الخاصة بالمسرحية والتى أعدت خـلال البروفات من مختلف وجهات النظر .

الفصل الرابع

مبنى المسرح

ونستطيع أن نقدم العرض المسرحى فى أماكن مختلفة ، فى الهواء الطلق ، فى مكان عام ، فى بناء غير مسقوف ، أو فى صالة مغلقة . بعد العصور القديمة والعصور الوسطى أهمل التمثيل فى الهواء الطلق أو الأمكنة العامة إلى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين مثلت فى أوربا بعض المسرحيات بطريقة خاصة فى الهواء الطلق أو فى مكان عام ، وقد نظمت بعض المشاهد فى مسارح قديمة وأمام أبنية ذات قيمة عمرانية فخمة ، أما معظم المسرحيات فتقدم فى مسارح مغلقة بنيت ونظمت لمثل هذه الحفلات ، وسنتكلم الآن فقط عن هذه المسارح غير مراعين سوى تنظيمها الحالى . ولا نستطيع أن نعطى أيضا سوى الخصائص العامة للمسرح الايطالى أى النموذج الاكثر انتشاراً إذ أن كل حالة لها خواصها ليس فقط من ناحية الزخرفة ولكن أيضاً من ناحية الترتيب .

هندسة الصالة

كل صالة تبنى وترتب حسب بعض الاحتياجات : الصوت ، الرؤية — وأقصى عدد من المشاهدين لمكان معين والحماية ضد الحريق وتغيير الديكور وحسب زمن البناء وحسب الجمهور الذى بنيت له هذه الصالات وحسب

المسرحيات التى ستعرض على المسرح تمنح الأسبقية والتفضيل لأحد هذه الاحتياجات على حساب الآخرين ، ولا يجب أن ننسى أيضا أن معظم الصالات فى فرنسا يرجع تاريخها إلى زمن كان الاحتياج إلى أن نرى وأن نسمع المسرحيات مصحوبا بالاحتياج لأن نلفت الأنظار الينا ، لقد ظل المسرح حقبة طويلة ولم يزل حتى الآن ـ فى بعض الحالات ـ مكان حيث لا نشاهد فيه العرض فقط بل يوجد جزء من المتفرجين يفرضون أنفسهم للآخرين . المتفرج فى الواقع يجب أن يتمتع مرتين مرة من المسرحية التى تعرض ومرة من منظر الصالة ما دامت الصالة وخشبة المسرح مغمورين بالأنوار إلى أن استعمل غاز الاستصباح ولكننا لم نستطع غمر الصالة بالظلام إلا عندما استعملنا الكهرباء وحيث استطعنا بهذه الطريقة أن تركز الأنظار على خشبة المسرح الوحيدة التى تظل مضاءة ، وقد كان لوجود المتفرجين الذين يوضعون أنفسهم أثر فى تكوين المسرح من الناحية المعمارية فالجمهور الفقير لا يجب أن يظهر لكى لا يشوه منظر الصالة حدث هذا منذ أن حلت الاوركسترا ومقاعدها ذات الاسعار المرتفعة محل الطبقات المتوسطة التى كانت تقف فى الصالة (أواخر القرن الثامن عشر) لقد أبعد هؤلاء المتفرجون إلى طبقات المسرح العالية حيث يكون الاستماع والمشاهده غير جيدين على الأخص فى أعلى المسرح حيث لا يراهم المتفرجون الاروستقراطيون إلا قليلاً ، ولنفس الغرض انشىء لهم أحيانا سلم خاص يقودهم إلى الطريق لكى تتجنبهم الطبقة الاورستقراطية ، ويجب الا

ننسى أنه إلى أواخر القرن التاسع عشر كان الفرق فى الملابس والسلوك بين رجل الشارع أو الصانع والرجل البرجوازى أو الاورستقراطى أكثر وضوحا منه الآن ، لقد ضعفت حديثا هذه الاعتبارات الاجتماعية ولم يعد هناك سوى مشكلة الرؤية التى يضعها المهندسون المعماريون فى اعتبارهم، وفى المسارح الحديثة التى بنيت فى أوروبا وفى امريكا منذ حوالى عام ١٩١٠ الرؤيا جيدة من جميع الاماكن وزوايا المشهد لاتختلف كثيراً . ولكن هذه الصالات ظلت خاصة فمعظم المسارح وخاصة فى فرنسا يرجع تاريخها إلى اواخر القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ومزودة بخشبة مسرح على الطريقة الايطالية وهى الطريقة التى تفصل بوضوح بين خشبة المسرح والصالة بصف من المصابيح التى تنير خشبة المسرح دون أن تضىء الصالة وتفصل أيضا الصاله وخشبة المسرح باطار مكون كأنه إطار لصورة حية . هذه الطريقة الايطالية التى اختارها المهندسون المماريون فى القرن السادس عشر للمناظر الساحرة الخلابة ترجع إلى فكرة أن المشاهد يجب أن ينتقل إلى عالم مختلف تماما عن عالمه الذى يعيش فيه . هذا التصرف يفقد معناه بالنسبة لعرض المسرحيات الا كثروافعية حيث تشابه إنسانية الشخصيات إنسانية المتفرجين ولذلك فخشبة المسرح الجديدة تبحث على العكس فى تحديد أكبر للكمال بالنسبة للجمهور والممثلين وذلك بإلغاء صف الانوار الامامية وقوس المسرح العلوى وتنظيم الانتقال المعمارى (مثل السلالم) بين الصالة والمسرح (مسرح الفيوكولمبية Théâtre du Vieux-

Colombier) والبنـاء الذى يسمى المسرح يتـكون عادة من ثلاثة أجزاء تختلف من حيث الاهمية والحجم .

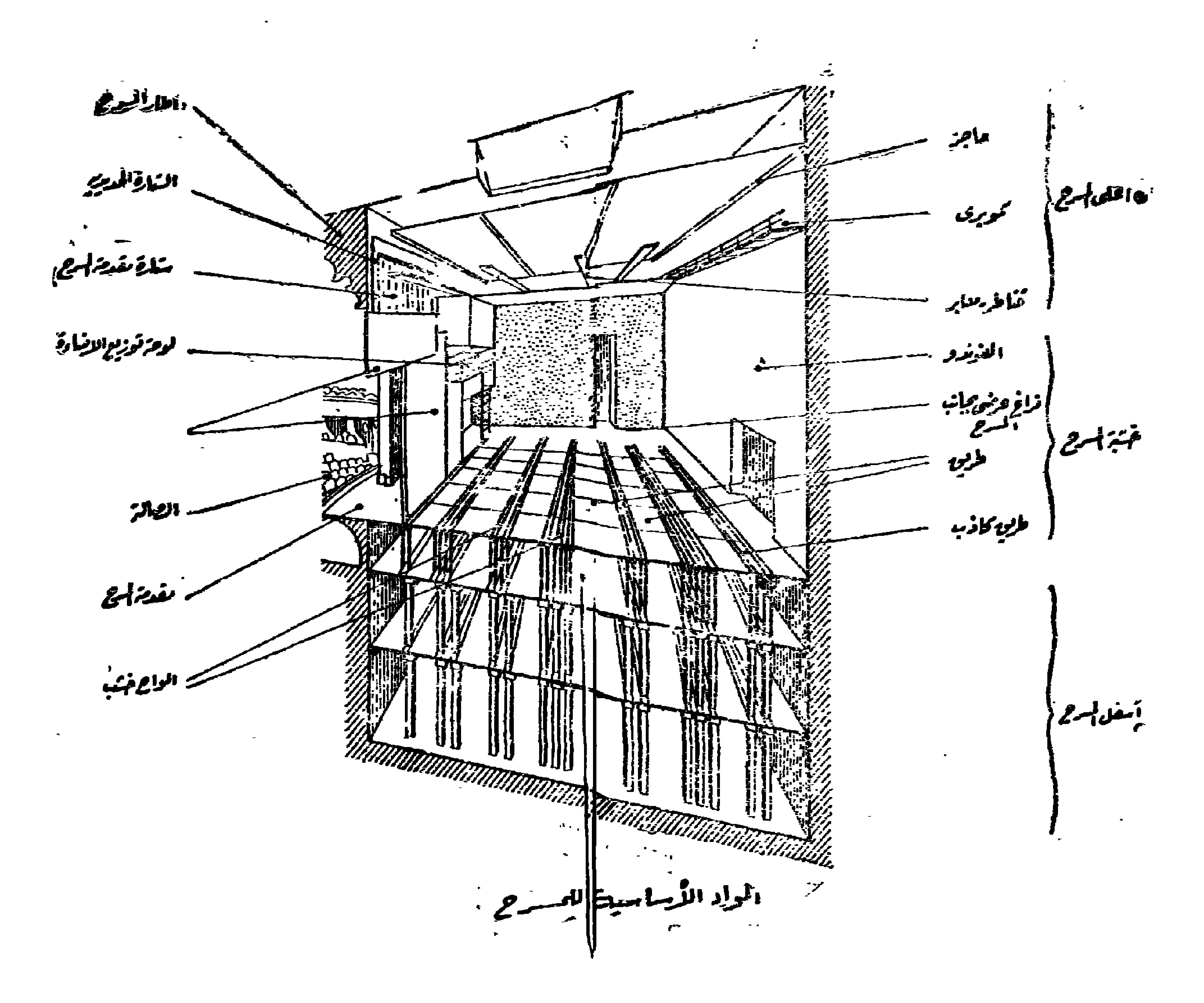
١ ـــ المسرح .

٢ ـــ الصالة .

٣ ـــ أماكن الادارة ومخازن الملابس والديكور وغرف الممثلين .

١ ـــ المســـــرح

وهو مكان التمثيل أو الجزء من مكان التمثيل الذى يراه الجمهور من الصالة، وهو لايتعدى جـــزءا صغيراً من خشبة المسرح ، وخشبة المسرح تتكون من بناء مرتفع وعريض يبلغ متوسط ارتفاعه حوالى ثلاثة أمثال ارتفاع الصالة. وتحاط خشبة المسرح بحائط سميك يعزله عن باقى البناء ولا يوجد فى هذا الحائط سوى بعض الأبواب التى تسمح بدخول الممثلين الى مكان التمثيل أو بإدخال بعض أجزاء الديكور . أما الفتحة الرئيسية فهى الفتحة الامامية المواجهة للجمهور والتى تصل الصالة بمكان التمثيل ، وهذه الفتحـة نستطيع أن نغلقها سريعاً بإحكام الفتحات الخلفيـة والجانبية بأبواب حديدية أما الفتحـة الامامية المواجهـة للجمهور فبستارة حديدية ، وعندما تغلق جميع هذه الفتحات نرى مكان التمثيل وقد أصبح معزولا تماما ، وقد اتخذنا هذا التنظيم بعـــد الاخطار التى رأيناها تنجم عن الحرائق وقد قلت اذن هذه



المواد الأساسية للمسرح

الاخطار بعد أن أستعملنا الكهرباء . ولكن إلى أوائل القرن العشرين كنا نقدر أن النار حظ كبير فى أن تشب فى مكان التمثيل أو ملحقاته عنه فى الصالة أو الأماكن الأخرى ، وحينما تغلق مكان التمثيل بهذه الأبواب الحديدية فإنه يكون مدخنة كبيرة يحترق جميع ما بداخلها دون أدنى ضرر للجمهور الجالس فى الصالة ، ووسائل الوقاية تراقب دائما بدقة ، وقبل كل عرض ندير الستارة الحديدية لنختبر عملها .

خشبة المســـرح

ومكان التمثيل أو خشبة المسرح تبلغ مساحتها ضعف مساحة الصالة أى أن الجزء المرئى منها والذى يستخدم مكانا للتمثيل ماهو إلا جـــزء صغير ، تقريبا النصف أو الثلث من خشبة المسرح ، أما الباقى من العمق والعرض فيظل خلف الديكورات وقد نستعمل إتساع خشبة المسرح المرئى جميعه للجمهور فى المناظر الكبيرة .

أحيانا على العكس فى بعض المسرحيات التى تعرض منظر داخلى وبها عدد قليل من الشخصيات تقلل المساحة وذلك بضم أجزاء الديكور الى أقصى الحدود حول الجزء الذى يجرى فيه التمثيل ويمكن التحكم فى فتحة خشبة المسرح التى تطل على الجمهور بواسطة مسطحات وأسيسة تنزلق إفقيا ورأسيا مقللة بذلك فتحة المسرح وتسمى manteau d'arlequin .

الأسماء والمصطلحات فى مبنى المسرح

كل جزء من مكان التمثيل يحمل اسما تقليديا فعلى يمين المتفرج تسمى جهة القصر وعلى يسار المتفرج تسمى جهة الحديقة وترجع هذه التسمية الى مسرح التويلورى Tuileries الذى كانت تمثل عليه فرقة الكوميدى فرانسيز فى منتصف القرن الثامن عشر حيث كان مكان التمثيل يطل من الجهة اليمنى على القصر ومن الجهة اليسرى على حديقة القصر ، أما قاع مكان التمثيل أو آخره فى مواجهة الجمهور فتسمى مؤخرة المسرح والحائط الخلفى يسمى حائط مؤخرة المسرح ، إما الجهة الامامية فتسمى الواجهة وفى الجهة اليمنى والجهة اليسرى نرى « الكواليس » حيث تعد المناظر.

ومكان التمثيل يسمى (المسرح) والجهة الامامية تسمى (صدر المسرح) وعندما يسير الممثل من آخر المسرح إلى صدره نقول أنه يهبط ، هذه الاصطلاحات نشأت لأن أرض المسرح — إلى أن بنى مسرح الشانزليزيه عام ١٩١٣ — كانت تنحدر نحو الأمام لكى تسمح بالرؤيا الجيدة للجمهور الجالس فى الصالة ، وتوضع عادة جميع الأجهزة التى تنظم الاضاءة فى الصالة وعلى المسرح خلف الحائط الأمامى لخشبة المسرح ويجلس خلفها المهندس الكهربائى كما يجلس أيضا مدير المسرح ليراقب تمثيل المسرحية ومديرها حسب التعليمات التى تحدثنا عنها.

وتنفصل أرض المسرح عن الحوائط الجانبية بواسطة فراغ يحميه

سياج ، هذا الفراغ لحركة الأثقال التى تسمح بنزول وصعود الديكور أما الحائط الخلفى للمسرح فيحتوى أحيانا على فتحة صغيرة تقود إلى خلف المسرح وتسمح بزيادة عمق مكان التمثيل .

البـــلاتو

والبلاتو هو مجموعة خشبة المسرح (الجزء المرئى والاجـــزاء التى يخفيها الديكور) وهو غير متجانس وغير مفصل ، وهو مكون من الواح موضوعة الواحد بجانب الآخر ، متصلة من ناحية عرض المسرح،وطول كل منها حوالى مترا ، كل مجموعة من الالواح تسمى طريق وتوجد بين هذه الطـرق مجموعة أو عدة مجموعات من الألواح ولكنها أضيق من الأولى طول كل منها حوالى خمسة وعشرون سنتيمترا وتكون الطرق الكاذبة،وطريق وطريق كاذب يكونان جزءا وهذه الاجزاء ترقم ابتداء من مقدمة المسرح، فمقدمة المسرح هى الجزء رقم صفر ثم الجزء الأول والجزء الثـــانى الخ ، ونحن نصعد إلى مؤخرة المسرح ، وخشبة المسرح العادى بهـا من ستة إلى ثمانية اجزاء ومن هذه التسمية اتت بعض التعبيرات مثل ، رجل من الصف الأول ، الممثلون كانوا يمثلون قديما فى جزء قريب من واجهة المسرح ويفصل بين الطرق والطرق الكاذبة فراغ يقطع البلاتو عرضا حتى جوانب المسرح ويسمى كوستير Costière ، هذا الفراغ يستعمل لانزلاق رأس العربات التى تحمل الصوارى، فى الجزء المركزى نجد أن خشبة المسرح الظاهرة للجمهور والجوانب مسدودة باخشاب تسمى ترنجـــل Tringle والتى بواسطتها يمكن تكوين أرضية متصلة .

وهكذا نجد ان أرضية البلاتو تتكون من أجزاء مستقلة بعضها عن بعض يمكن خلعها بسرعة حتى يمكن رفع الأشياء والممثلين من الطوابق السفلى أو انزالهم اليها ، وقد تبين أن الخشب ـ المادة التقليدية لارضية البلاتو ـ هو أفضل مادة للممثل لأنه يمتاز بالصلابة وفى نفس الوقت بالمرونة اللازمه لتحركات الممثل ، وقد ظهر أن المواد الأخرى أما أن تكون لينة جدا أو صلبة جدا (الاسمنت) .

ويوجد تحت البلاتو الجزء السفلى وهو بدوره مقسم إلى طوابق عديدة وارتفاع مجموعة هذه الطوابق السفلى يوازى ـ عامة ـ إرتفاع الديكور . كل من هذه الطوابق له وظيفة خاصة ، وبطريقة عامة فإنه تتحرك هنا العربات التى تحمل الصوارى المرفوع عليها الشاسيهات الخاصة الديكور التى تتحرك فى الجوانب ، وهنا نجد اسطوانات تستخدم لاظهار واخفاء عناصر الديكور المختلفة .

ويوجد فوق البلاتو الجزء العلوى للمسرح الذى يشغل الحيز الاعلى من فتحة المسرح حتى قمة المبنى . وأرتفاع هذا الجزء يساوى أرتفاع الجزء العلوى من فتحة المسرح .

نجد إذ أن المسرح بأكمله يبلغ ثلاثة أضعاف فتحة المسرح المطلة على الصالة . ويتكون الجزء العلوى من عنصرين أساسيين: من الجوانب نجد نوع من البلكونات الضيقة التى يستعملها عمال المسرح لرفع وانزال الديكورات بواسطة أسلاك ، ونجد أن هناك سلالم أو مصاعد

تربط هذ القناطر بعضها ببعض ، كما يصل كوبرى معلق القناطر من الناحية اليمنى بالقناطر من الناحية اليسرى ، وبين البلكونات يوجد بلاتوه بفتحات تحمل آلات منها مايستعمل باليد ولها من ١ إلى ٤ أسلاك ومنها الميكانيكية ولها ٦ أسلاك وثقل ، ومن خلال فتحات البلاتوه الذى يتكون عادة من الواح حديدية تمر الكابلات أو الاسلاك التى تحمل الالواح الخشبية وعناصر أخرى مختلفة للديكور وتربط هذه الاسلاك التى تمر على عدد من البكرات بالبلكونات حيث تشد أو ترخى .

مدخنة الانقاذ

ويوجد فى قمة الجزء العلوى أى فى أعلى جزء من السقف نوع من الباب السحرى المزدوج الذى يمكن فتحه بسرعة وهو عبارة عن مدخنة انقاذ وقد صمم هذا الباب — فى حالة حدوث حريق — لعمل تيار هوائى صاعد يحصر اللهب فى قفص المسرح ويمنعه من الاندلاع فى الاجزاء الاخرى من المبنى .

وفى حالة إذا ماتعذر أطفاء الحريق فى مكان المسرح أو الكواليس فإنه يتم فتح خزانات المياه الموجودة أيضا فى أعلى قفص خشبة المسرح وتسمى الانقاذ المظم ، وهكذا نجد فى لمح البصر أن خشبة المسرح أصبحت غارقة بالمياه . يوضع اجباريا على الاقل مقبضان للفتح فى أماكن مختلفة ويقف أثناء العرض رجل واحد أو اكثر من رجال المطافىء بالخدمة

فى الكواليس متأهبين للتدخل بواسطة أنابيب الاطفاء أو تشغيل الانقاذ العظيم .

ولقد رؤى أنه فى حالة بناء مسرح تكون الحماية من أخطار الحريق أهم مايشغل المهندس المعمارى ، ولقد كان خطر الحريق كبيراً فى الوقت الذى كانت تتم فيه الاضاءة بالمواقد ذات اللهب المفتوح - شموع ، مواقد زيت ، مواقد غاز - وقد حدثت حرائق كثيرة فى المسارح إلى أوائل القرن العشرين وقد كانت أحيانا هذه الحرائق قاتلة ، وقد قل هذا الخطر منذ إستخدام الكهرباء ، وحرائق المسارح الحديثة (جنيف بيزانسون Besançon,genève) حدثت فى غير ساعات التمثيل وذلك لحدوث تماس فى أسلاك الكهرباء ولم يتمكنوا من القضاء عليها فى الوقت المناسب، وذلك لأن المسرح كان خاليا فى ذلك الوقت ، فمس خطر الحريق الذى يحدد عمل المهندس المعمارى فى بناء خشبة المسرح يفرض عليه الواجبات فى بناء الصاله وملحقاتها والهدف هو أن تتيح الفرصة لاخلاء الصالة سريعا .

المسرح الثابت « العادى »

المسرح الذى درسناه الآن هو المسرح الايطالى الكلاسيكى ومكان التمثيل فى هذا المسرح ثابت غير متحرك اذا كان كل جـــزء من مكونات أرض المسرح غير ثابت كما رأينا ، معظم الوقت كانت تغيرات الديكور فى هذا المسرح غير موجوده أو نادرة وبسيطة ، حتى حينما فرضت التراجيديا ثم الاوبرا فى النصف الثانى من القرن السابع عشر تغييرات فى المناظر تستدعى استخدام آلات غير أولية ولكن على العكس آلات دقيقة تسمح بالتغيرات

التى تسبب للمتفرج دهشة إعجاب وتدخل فى صلب العرض حتى فى هاتين الحالتين كان مكان التمثيل الواحد الغير متحرك يكفى .

وحينما صار الديكور أكثر تعقيداً وأكثر دقة وتغيير الديكورات أكثر عدداً خلال القرن التاسع عشر وعلى الأخص تحت تأثير الواقعية بحث من جديد الطرق التى تغير الديكور بسرعة بدون أن يطيل الاستراحات أو تقيمها بتاتا ، والواقع أنه لم تقم أية طريقة مما تخيلوها وحققوها كعمل نهائى تام ولذلك اكتفينا بأن نشير اليها فقط . هذه التجديدات نستطيع أن نلخصها فى ثلاث تنظيمات أساسية : —

١ — المسرح المتحرك

ثلاث مسارح متحركة معدة على جانبي مكان التمثيل وخلفه ونستطيع أن ندفعهم بالتتابع الى المكان الرئيسى أو على العكس نعيدهم الى مكانهم الأصلى لتخلى مكان التمثيل لمسرح آخر وهكذا فمن الممكن تجهيز ثلاث ديكورات فى نفس الوقت واذا كنا فى احتياج الى عدد كبير من الديكورات المختلفة نستطيع أن نعد ديكور أو اثنين بينما الديكور الثالث مستعملا على خشبة المسرح .

ومايعوق هذه الطريقة خلاف الكتلة الثقيلة الواجب تحريكها والآلات الكهربائية اللازمة لحركة الإنزلاق هذه ، ضرورية ايجاد مسرح ذا مسافة أكبر من خشبة المسرح على الاقل بحوالى ستة أضعاف ،

ولقد وبط جوستون باتى Gaston Baty فى مسرح مون بارناس montparnasse ييى إستخدام هذه الطريقة وصغر المسرح الذى يعمل عليه.

٢ ـ المسرح الدائرى

تتكون خشبة المسرح من قرص قطره حوالى عشرة أمتار نستطيع أن نقسمه إلى ثلاثة أجزاء تتكون كلها عند محوره وهذا القرص يطابق جزءاً ثابتاً فى مقدمة المسرح وكما فى الطريقة السابقة نستطيع أن نعد ثلاثة ديكورات فى نفس الوقت كما نستطيع أن نجهز ديكورات أخرى بينما نستخدم ديكوراً واحداً فقط، وخطأ هذه الطريقة أن مكان التمثيل يقل حجم أبعاده فى الطول والعرض والعمق، وكثير من المسارح الباريسية زودت المسرح الدائرى الذى لا يستخدم فى الواقع إلا قليلا وأن منظراً جميلا متغيراً فى مناظر المسرح الدائرى هو ما نستطيع أن نسميه الديكور المتحرك وذلك كما حققه أ. برتان E. Bertin عام ١٩٢١ فى مسرحية الغرام فنان L'amour peintre لموليير أو جوفيه وبيرارد Jouve et Bérard فى مسرحية مدرسة النساء L'école des femmes عام ١٩٣٦.

٣ المسرح المنزلق

عدة بلاتوهات (اثنين أو أربعة) موضوعة فى طبقات وذلك فى صف أو صفين ونستطيع أن نرفع هذه المسارح من أسفل إلى مستوى المسرح الاصلى، ونفس المميزات الموجودة بالطرق السابقة بالاضافة إلى أن

مكان التمثيل لا تكون مساحة صغيرة وأن تقسم مكان التمثيل لاجزاء نستطيع رفعها إلى مستويات مختلفة بالموازنة الرأسية للمسرح وهكذا جهز - بطرق مختلفة ولكن حسب نفس المبدأ - مسرح Le Neues Schauspiel de Dresde عام ١٩٣١ وبيجال théâtre de Pigalle de Paris عام ١٩٢٩ ولكن التجربة مسرح اثبتت أن تحريك الكتل الضخمة التي تكونها البلاتوهات المتحركة يلزم لها جهاز كهربائي يستدعي استخدامه مبالغ طائلة ، ومن جهة أخرى فإن هذه الطريقة المخصصة في أسراع عرض الديكورات المختلفة هي في الواقع بطيئة جداً مادمت هذه البلاتوهات لا تصعد ولا تهبط الا بسرعة ٢٥ و - متر في الثانية ، وأخيرا تبين أن استخدام هذه الموتورات يحدث ضجيجا مزعجا واهتزازات شديدة تذكرنا بجو أحد المصانع في زحمة العمل لاجو صالة المسرح ولهذا أهملت هذه الطريقة .

---

٢ — صالة وملحقاتها

كانت الصالة والمسرح خلال الفترة الكلاسيكية كلها بين القرن السابع عشر والثامن عشر هما العنصران الوحيدان اللذان يكونان بناء المسرح ، لم تكن هناك ملحقات للمسرح ، كان المتفرجون يدخلون مباشرة إلى الصالة ولم تكن هناك ردهات أو ممرات أو تدفئة في الصالة نفسها حيث كانت اماكن الجلوس قليلة جدا ، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين روعيت عند بناء الصالة راحة المتفرجين خلال العرض وأثناء الاستراحات .

وتحتوى صالات ذلك العصر القديمة على مكان الاوكسترا يكون أحيانا متقدما الخلف تحت البلكون الأول وتحت مستوى المسرح ومرفوعا قليلا من الأمام إلى الخلف كى يعدل من وضع خشبة المسرح الذى صار اقتربا اكثر فاكثر كما رأينا .

وحول الأوركسترا وفى مستواها تقام الواج صغيرة أو بناوير ودورهم تقليدى يعارض دور الواج البلكونات فبينما ألواج البلكونات معدة كى تسمح للمتفرجين بأن يروا العرض ويراهم الناس فالبناوير التى تحمل عادة شبكة فى مقدمتها تسمح للجالس خلفها بأن يرى العرض دون ان يراه احد وقد كان يختار هذه البناوير الشخصيات التى فى حداد أو رجال الدين ، وبطريقة عامة كل الذين يريدون الذهاب إلى المسرح ولا يريدون أن يراهم أحد فى الصالة ، وفوق الاوكسترا والبناوير يوجد — معلقا فى جدران الصالة — عدد من البلكونات المرتقة من أسفل إلى أعلى مكونة نصف دائرة ممتدة وملتصقة بحائط مقدمة المسرح والبلكونات العليا تسمى أعلى المسرح .

هذا الوضع التقليدى له خطأ إذ لا يعطى للمتفرجين الجالسين فى اطراف البلكونات الا منظرا جانبيا للمسرح ويحجب عنهم أحيانا جزء من خشبة المسرح بينما الذين يحتلون البلكونات العليا تقدم لهم منظرا رأسيا وغائرا يشوه الاحجام ، ولذا فإن المتفرجين فى معظم الصالات الحديثة تكون جلستهم فى مواجهة المسرح مثل مسرح قصر شايو : Palais de Chaillot

وتكون المكونات أقل عددا وأكثر عمقا ، ولكن هذا الوضع يقدم بدوره عائقا آخر فبعض المشاهدين مع أنهم يجلسون فى مواجهة المسرح إلا أنهم يكونون بعيدين عنـــه وبذلك تشوه الرؤية قليــلا بالنسبة لهم فاحجام الممثلين تكون صغيرة فلا تظهر تفاصيل التمثيل التعبــيرى واضحـــة .

الصــــالة الدائرية

والصالة الدائرية هى الحل الوحيد لمشكلة الرؤية ، كما فى السيرك يجلس النظارة حول المسرح فى درجات غير متساوية الإرتفاع، فى هذا المسرح الدرى تكون الرؤيا واضحة شريطة أن ينتقل الممثلون باستمرار لكى يراهم الجمهور من الوجه ، ولن نتحدث هنا عن المسائل التى يضعها هذا النوع من الصالات وعلى سبيل المثال فإن اتفاقا جديدا ينشىء بين الممثلين والجمهور : فالممثلين يمثلون وسط الجمهور ، وتنشىء وحدة عميقة بين الشخصية والمتفرج ، أن فى هذا المسرح الدارى ثورة مضت فضلا عن ذلك فى الآداب الجارية فى مسارح الجامعات الامريكية ، أما من الناحية الفنية فمفهوم أن أقامة منظر لا نستطيع الحصول عليه بواسطة الديكورات والأشياء المنظورة .

وقد قلنا أن ملحقات المسرح ظلت فترة طويلة غير معروفة وهى تشغل الآن مساحة كبيرة فى المسارح الحديثة منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وقد كان اتساع السلالم والمماشى وغرف الممثلين أهم الأشياء الجديدة التى تميز بها أوبرا جارنييه Garnier (١٨٦٠ — ١٨٧٥) ولكن يجب الا ننسى

أن البناء الذى حققه جارنييه يجب أن يكون مكان احتفال فخم لامكان لعرض الموسيقى ، حقا لقد كان المسرح دائما مركز اجتماع عام ، وفرصه لكى يرى جمهور الطبقات الأورستقراطية بعضه البعض ويجتمع معـــا ، وما دامت الالواج واسعة ومريحة فقد بدأ الجمهور ينتقل من مقصورة إلى اخرى التزاور ليس فقط فى فترة الاستراحة (حيث كان استعمالها حديث العهد) ولكن أيضا أثناء التمثيل ، ونستطيع القول بأن كثيرا من المسارح القديمة التى تستعمل دائما فى باريس والمقاطعات تظل ناقصة من هذه الوجه وأن كثيرا من الصالات التى لم تعد للعرض الدرامى واستعملتها الفرق الناشئة لايكون بها تقريبا أى ملحقات .

---

٣ ـــ اماكن الادارة ومخازن الملابس والديكور وغرف الممثلين

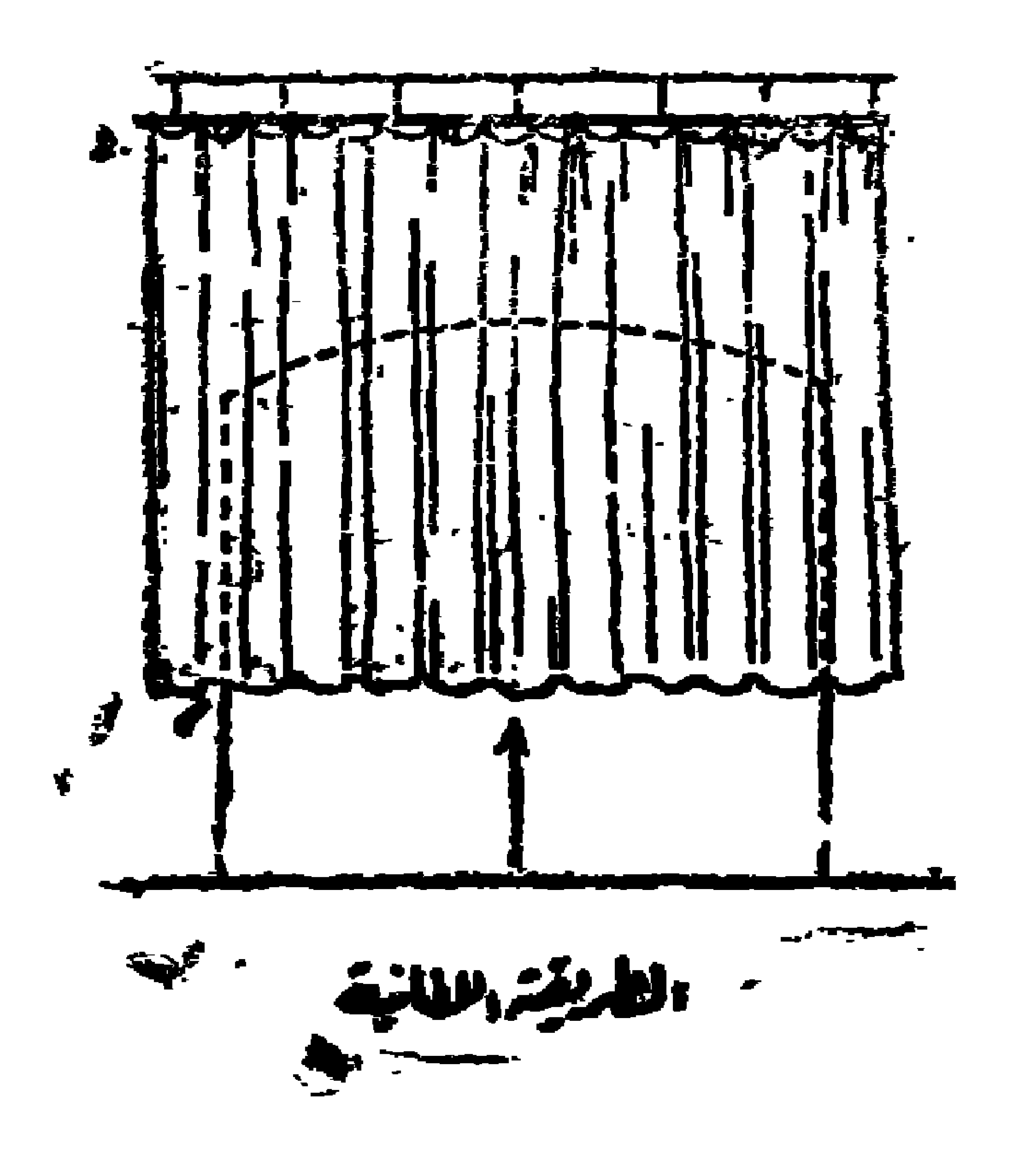
مكان التمثيل والصالة وملحقاتها لايكونون إلا جزءا من مكونات المسرح، بعض غرف المكاتب القليلة العدد والغير مريحة فى الأبنية القديمة وفى الأبنية الحديثة تكون هذه الغرف فسيحة ومرتبة جيدا وتشغل هذه الغرف مكانا صغيرا فى تلك المجموعة ، فى المركز الثانى الغرف المعدة للمثلين وهى مرتبة على طول الممشى على ارتفاع معين لكى تصل إلى مستوى المسرح ، ومهما كانت هذه الغرف فاخرة ومريحة فإنها مزينة بذوق وبطريقة شخصية بواسطة الممثلين الذين ينتمون لهذا المسرح ، فى هذه الغرف يرتدى الممثلون

زى التمثيل ويضعون المكياج ثم يعودون فيزيلون المكياج ويخلعون ملابس التمثيل . وفى هذه الغرف يستقبل الممثلون خصوصا الممثلات ، تهم الأصدقاء والمعجبين .

وللمخازن أهمية فى المساحة والحجم ، فهى تحتوى على الديكورات المستعملة للمسرحيات المعروضة حاليا وتكون هذه الديكورات عديدة فى المسارح التى تعرض مسرحيات مختلفة متعاقبة خلال نفس الموسم او نفس الشهر أو نفس الأسبوع وأحيانا خلال نفس اليوم . كان يكفى فى الماضى عدد صغير من الديكورات لمعظم المسرحيات — وذلك إلى أواخر القرن التاسع عشر — مادام اللون المحلى والابتكار والتنوع كانوا أيضا مكروهين وليست الحالة هى نفسها الآن فالجمهور يطالب ديكورات جديدة لكل مسرحية وأحيانا ديكورات عديدة لمسرحية واحدة ، ولذلك فنى كثيرمن الحالات فى — المسارح الكبرى توضع هذه المخـــازن خارج المسرح ، واحيانا أيضا فى أحياء بعيدة عن محيط المسرح حيث نجد لهم مكاناً ، وعلى النقيض فى المسارح الحديثه البناء وخصوصا فى الخارج يخصص مكان كبير المخازن فى نفس البناء ، كذلك كل مسرح به مخزن للاكسسوار والملابس والزخارف الصناعية (الديرة) ومكان اخر تعد وتصلح فيه الملابس أحيانا كما أن بعض المسارح بها اماكن لتنفيذ الديكور ، والمسـارح الحديثة تحتوى على صالة خاصة للبروفات وصالة أخرى لراحة الممثلين الذين ينتظرون أن يدخلوا المسرح أو الذين يخرجون منه وصالة كبيرة أو صالتين يرتدى فيها الممثلون ملابس التمثيل والمكياج أو الجوقة ، كما توجد صيدلية صغيرة

وغرفة خاصة للاوركسترا وورشة صغيرة للتجليد .

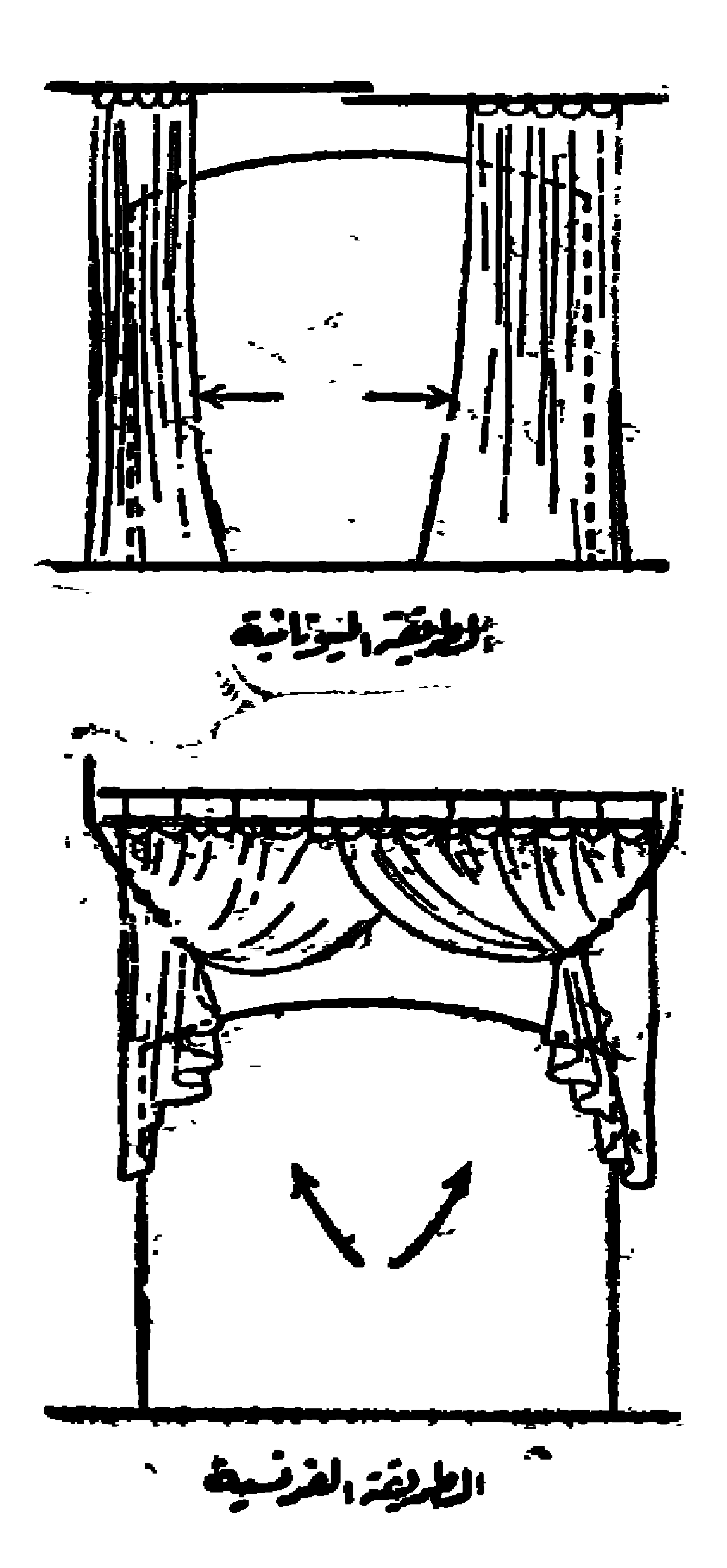
من هذا الاحصاء نستطيع أن نتحقق من أن المتفرج الذى يجلس فى مكانه بالصالة ويشترك فى مشاهدة المسرحية ويتنزه فى ردهات الصالة يظل فى جهل تام بالجزء الأكبر من البناء الذى دخله ، نحن نرى أن فنية بناء مسرح تقتضى الكثير من الطلبات المحسوبة بدقة والخاصة بالرؤية والسمع لايكفى أن يكون مهندسا معماريا بارعا لكى يبنى مسرحا ، بل يجب أيضا أن يكون متخصصا فى هذا النوع الخاص من البناء ، ولهذا تبنى خشبة المسرح حسب التعليمات الدقيقة للمهندس الميكانيكى .



الطريقة الألمانية



الطريقة الإيطالية


الطريقة اليونانية
الطريقة الفرنسية

الفصل الخامس

الديكور

١ — عناصر الديكور

يكون الديكور مع الاضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض وقد قل الاهتمام بالديكور فى أوائل القرن السابع عشر فى الكوميدى، والتراجيدى — كوميك، والتراجيدى وعلى العكس زاد الاهتمام به فى المسرحيات التى تستخدم فيها الآلات والاوبرات منذ أواخر ذلك القرن . وقد إزدادت أهمية الديكور خلال القرنين التاليين وصار أحد العوامل التى تجذب الجمهور للمسرح .

بعض الآلات التى ورثناها من الميكانيكيين الايطاليين فى القرن السادس عشر ضاعفت تأثير المفاجآت فى المسرح ، ومع ذلك فالمسرحيات التى لا تعتمد على هذه التأثيرات أستمرت تمثل فى ديكورات بدائية — قماش قد رسم عليه — وأجزاء الديكور لاتتغير وقد إستخدمت كثيراً فى مسرحيات لاتناسبها حتى بليت،وقد حدث تفاعل فى أواخر القرن التاسع عشر مع انطوان الذى أنشأ بعد البارون تيلور Baron Taylor ديكورات حقيقية حتى فى تفاصيلها الدقيقة وذلك دون تجديد مواد الديكور .

وحدث على الفور رد فعل مضاد مع بول فور Paul fort ومسرح الفن . وتحت تأثير الحركة الرمزية بحث المختصون عن الديكور الايحائى

المدروس جيداً ، ذلك الديكور الذى يترك حرية لخيال المتفرج موحيا اليه بجو خاص غالبا مايكون جوا شاعريا وحزينا .

أنواع الديكور

مصمموا الديكور المعاصرين يستخدمون فى نفس الوقت المراد التقليدية والديكور المبنى والديكور الايحائى .

الديكور الإيحائى

لايوجد هناك ماتحدث عنه فيه ، فهو يتكون من ستائر وتصميمات تصويرية معنوية خاصة وبعض الأشياء الرمزية وعلى النقيض يكون للاضاءة الدور الأكبر .

المواد التقليدية

وهى على النقيض غنية بعناصرها وتستخدم دائما فى معظم الحالات ويسمى وضع هذه المواد فى مواضعها بالغرس ، وقبل وضع هذه المواد يجب أن يهيء الميكانيكيون الديكور أى يجعلونه صالحا للعمل خلف المسرح وفى الجزء الأعلى أو الجزء الأسفل للمسرح حتى يستطيعون وضعه فى مكانه سريعا .

وحينما تستخدم هذه المواد يجب على الميكانيكيين رفعها بنفس السرعة

ومدير المسرح يطلب من الميكانيكيين أن تعدجيم موائد الديكور ثم ترفع إلى مكان معين لايتغير في كل عرض . نفس الميكانيكيين يقومون كل مرة بنفس العمل في أقل وقت وبدون أى تردد وأقل صوت ، وبخاصة أن كل منهم يعرف أى شيء أو أى قطعة إكسسوار يجب أن يضعها وفي أى جهة بالضبط يجب أن يضعها ولأى ممثل يضعها لكى لايتردد هذا الممثل في موضعها ويكون متأكداً من وجودها في لحظة الاحتياج - خطاب ، حافظة نقود ، ميدالية — الأثاث يجب أن يكون موضوعاً بالضبط في نفس المكان في كل عرض ، أقل تغيير يضايق الممثل لأن خطواته ومواقفه محددة بدقة تامة .

تحدثنا عن وضع الديكور في أماكنه قبل رفع الستار وذلك بالنسبة لكل ديكور مختلف . ولكن هناك بعض العمليات التى يجب أن تنفذ أثناء التمثيل مثل (خيال الاشباح) أو تحويل جزء أو كل الديكور أمام اعين النظارة أو ظهور شيء أو شخص فجأة أو الاصوات أو العواصف والاعيرة النارية والدخان أو ألسنة اللهب . يجب أن تراعى نفس الدقة ونفس النظام لانه لا شيء يزعج في هذه الحالات إلا عدم انطلاق الاعيرة أو أن تنطلق متقدمة أو متأخرة .

فضلا عن موائد الديكور المتغيرة التى سنربطها فإن خشبة المسرح

بجهزة دوراما بعدد من المواد التى تدير هذا الديكور أو تعدل فتحة المسرح .

فتحة المســـرح

فتحة المسرح من الجهة العليا تكون دائما مرتفعة جداً فإذا كانت هى الوحيدة التى تحيط به من أعلى فالنظارة بالصف الاول سيرون ما بأعلى المسرح من الداخل وسيرون الستارة الحديدية التى عندمته ، فيجب أن يقلل من ارتفاع فتحة المسرح وذلك بتعليق ستارة أخرى — غير أنها ليست من القماش، ولكن بالرغم من هذا الإحتراس فالفتحة تظل غالبا واسعة فى العرض والارتفاع . وتضيق فتحة المسرح فى العرض باستعمال ستائر متحركة جانبيا ومرتفعة تحيط بها وتتكون من جزئين عموديين يتحركان جانبيا ، كما تضيق فتحة المسرح فى الإرتفاع باستخدام جزء مرتفع يحد المنظر من أعلى ونستطيع بهذه الطريقة أن نكبر أو نقلل فتحة المسرح حسب الارادة .

ستارة مقـــدمة المسرح

فى معظم المسارح يحجب منظر المسرح قبل بدء العرض وبعد انتهائه وذلك . بستارة مقدمة المسرح ، وفتح الستارة وغلقها يتمان بأربعة طرق مختلفة : —

١ — الطرق الالمانية

الستارة مكمكشه عموماً ومثبتة فى قضيب أفقى يرتفع بواسطة حبال وثقل ،

واستخدام هذه الطريقة يتطلب أن يكون داخل خشبة المسرح مرتفع ليخفى داخل فتحة المسرح كل ارتفاع هذه الستارة .

٢ — الطريقة اليونانيـــة

الستارة مكونة من جزئين ركشكين يتلاسان أو يغطى أحدهما الآخر قليلا فى الوسط ويفتحون آلة من جهة واحدة بالسحب فينفصل الجزئين عن بعضهما مثل ستر النوافذ الخفيفة . وتستخدم هذه الطريقة عادة عندما لا يملك الارتفاع الكافى للطريقة السابقة ، ولكنها كالسابقة تماما وعيب هذه الطريقة اليونانية أنها لاتغلق بسرعة .

٣ — الطريقة الايطالية

هذه الطريقة على النقيض، غلقها وفتحها مناسب ، يفتح جزئى الستارة رأسيا فى نفس الوقت ويسحبا جانبيا بحبـــل معلق فى وسط الكردون الداخلى لكل جزء . وهكذا نرى فتحة المسرح ، ولكن الطريقة الايطالية كاليونانية تماما فالجزئين يتعلقان على جهتى المسرح وعند الغلق لايتصلان جيداً ولو لدرجة بسيطة .

٤ — الطريقة الفرنسية

يرفع جزئى الستارة معا مثل الطريقة الالمانية ويفتحان مثل الطريقة

الايطالية ، وبفضل أسطوانتين لهما قطرين مختلفين تفتح الستارة بأسرع من رفعها ، وهي طريقة رشيقة وعملية على شرط أن يكون هناك ارتفاع كاف في الجزء العلوي من المسرح .

. توجد خلف ستارة مقدمة المسرح ، ستارة أخرى وهي مكونة من قماش خفيف مدهون وتنزل الستارة حين يكون هناك تغيير سريع في الديكور لايستدعي توقف التمثيل وغالبا لوصل بعض المشاهد فيتقدم الممثلون للتمثيل أمام هذه الستارة الخلفية .

مواد الديكور التقليدية

مواد الديكور التقليدية هي الستائر والشاسيهات .

الشاسيهات

وهي إطارات من خشب مغطاه بالقماش المدهون أو بالكونتر ، والكونتر يحل محل القماش أحيانا رغم ثقله وقابليته للكسر وذلك لكي نتجنب إرتخاء القماش أو تمزيقه ، وإذا استعملنا القماش نطلي وجهه بالغراء ثم يدهن بطبقة سميكة من اللون الاسود وهذا يجعلها اكثر صلابة ويمنع الضوء من اختراقها لأن الضوء حينما يخترقها سيكشف في الحال سطحها الصناعي الذى يجب أن يظهر وكأنه من الطوب أو الخشب .

والشاسيهات تؤدي مختلف الاشكال وذلك بقطع حروفها ، أما الجزء الاسفل فيكون مستقيما عموما يتقد على أرض المسرح ، وتكون الشاسيهات دائما منفرده وتثبت في مكانها بواسطة صوارى يثبت فيهما الجزء غير المرئي للجمهور . هذه الصوارى مثبته في صناديق العربات ونستطيع أن نربط هذه الشاسيهات معا لنعرض احجام (منازل مثلا) والمواد التي يصنع منها الشاسيهات (شجر الصنوبر) وسمكها ٢٧ مليمترا اتخذ شكلا ثابتا منذ زمن بعيد .

ويجب أن تكون هذه المواد غير قابلة للاشتعال ، احجامها متغيرة للغاية وبعضها يصل إلى عشرة أمتار طولا وسبعة امتار عرضا ، وفي هذه الحالة — نستطيع ترتيبها — تبعا من ناحية الغرض بمفصلات تمكن طي هذه الشاسيهات ويشير مسيو سوريل إلى احدى مهارة الميكانيكيين هي معرفة حل هذه المجموعات الضخمة الثقيلة رأسيا لوضعها في أماكنها في الكواليس .

وضع الشاسيهات

بدل أن تثبت الشاسيهات في أعمدة يمكن أن توضع ببساطة على أرض المسرح وتسند من الخلف بركائز تثبتها رأسيا ، وتحمل الشاسيهات أسماء مختلفة تقليدية حسب وضعها بالنسبة لفتحة المسرح .

متسلسية

عندما تكون موازية لفتحة المسرح ،

منكسرة

عندما يكون جزء منها مواز لفتحة المسرح والجزء الثانى يكون زاوية متغيرة .

منحرفة

عندما تكون زاوية مع فتحة المسرح .

الشاسيهات المتغيرة

يستعمل للمسرحيات ذات المناظر الكبيرة شاسيهات متغيرة تطوى وتقلب بمهارة فتغير شكل الديكور فجأة أمام أعين النظارة الذين لايستطيعون رؤيه كيفية حدوث هذا التغيير .

الفوالى

الشاسيات التى تحدثنا عنها تستعمل فى جهات المسرح التى تحيط به وهى تعرض مجموعة أبنية حول أحد الشوارع أو حول أحد الميادين أو اشجار على كل جهة من ممشى وتسد مؤخرة المسرح تصور أحد المناظر وتستعمل شاسيهات كثيرة ذات الطوال مرتفعة موازية لفتحة المسرح وتسمى «الفوالى» لأنها تعلق مؤخرة المسرح . وهذه الفوالى لاتسحب إلى اليمين واليسار خلف المسرح ولكن تسحب إلى أعلى المسرح وأحيانا لايكون لارتفاع المسرح شاسية واحد فنضع فوق الشاسية الأول شاسية آخر يعرض الجزء الأعلى من الشيء

المراد عرضه، عمارة كبيرة أو قصر او كنيسة أو جبل ، وهذا الجزء الأعلى يسمى « التاج أو الاكليل » .

حينما نريد عرض غرفة مغلقة نستطيع استعمال شاسيه ذى إتساع كبير معد افقيا على قمة الشاسيهات الجانبية ويمتد من أعلى المسرح . يوجد شاسيهات ذات الطوال قصيرة ولكنها عريضة تمثل الحركة على الأرض ولكنها تستخدم على الأخص لتخفى المنابع الضوئية الموضوعة على أرض المسرح ومخصصة للاضاءة البعيدة .

الديكور المبنى

جميع المواد التى رأيناها ذات أسطح قليلة السمك تعوضنا بوجود احجام (اشجار ، منازل ، أعمدة . . . الخ) وعيبها أننا نجازف بأن نشوه هذه الاحجام بالنسبة لمكان المتفرج أوقد لايظهرها، ولهذا نستعمل الديكورات المبنية أى التى تظهر فيها أسطح الأشياء حقيقية ، وهكذا يظهر السمك الذى يكون مثلا أطار شباك أو باب .

المواد المستقلة للديكور

فى الواقع بالرغم من هذا السمك فإن الممثل لايستطيع استخدام أى جزء من الديكور لأن الديكور لايتحمل ثقله ويظهر انه صناعى لاقل ملامسة . ولذلك نستعمل ديكورات اكثر متانة ليستخدمها الممثل .

ويتكون الديكور من شاسيهات تغلف وبراطه هيكل يمكن فكه وتركيبه ليكون دعامة الشاسيهات (سائطمنزل) أو مواد ذات أشكال متنوعة (صخور مثلا) ونستعيض عن القماش والكرتون فى الديكور المبنى بالورق المقوى، او الخيش، أو القماش المركب على هيكل من سلك حديدى، ولكن جميع هذه الأشياء يجب أن تكون سهلة الفك ليسهل رفعها واستخدامها فى حالة تغيير الديكور أو نقله.

جزء من الديكور ولا يعرض بالشاسيهات أو بالمواد المبنية ولكن بالستائر، أى قماش مدهون مدلى ومهما كان ثقل القماش فإنه يخشى بالطبع أن تحركه أقل نسمة أو موجة أو حركة بمجرد المرور السريع لأى ممثل بجانبه فتحطم بذلك العلاقة الموهمة التى يجب أن يأخذها الديكور لذلك فالستائر على الأقل الستائر التى تصل إلى أرض المسرح تصنع فى أسفلها كفافة مفرغة أو حزام مطاط أو جراب توضع فيه خشبة ثقيلة لتأكد من أن قماش الستارة سيظل مشدودا، ولكى تؤدى الخشبة تأثيرها يجب الا يلامس مؤخرة الستارة أرض المسرح فينتج بذلك فتحة تشوه المنظر فترى النور خلف الستارة كما نرى أرجل الممثلين الذين يمرون ليدخلوا المسرح، لذلك نكمل الكفافة بجزء صغير ٢٥ سنتيمتر طولا يصل إلى مستوى الأرض.

<u>ستارة مؤخرة المسرح</u>

أهم هذه الستائر هى الستارة التى فى مؤخرة المسرح والتى تغطى كل المساحة

فى مؤخرة المسرح والموجودة بين المواد الجانبية للديكور والتى يجب أن تكون عالية لكى لايرى حدودها النظارة فى الصفوف الأمامية.

يكون الرسم الذى على هذه الستارة كالسراب لخداع العين ليوهمنا بوجود منظر بعيد، وفى حالة ما إذا كان المنظر لشارع ممتد أو لميدان ذو أهمية أو لتخيل أبنية نحصل على هذا الأثر بوضع ستارة أولى مرسومة تسمى الرئيسية بها فتحات، وتوضع هذه الستارة الرئيسية أمام ستارة الحائط الخلفى وفى هذه الحالة نستطيع أن نصغر ستارة الحائط الخلفى إلى مقاس الفتحات مع ترك مسافات من جميـــع الجهات لكى لايرى النظارة الذين يجلسون فى المقاعد الأمامية وفى الجوانب نهاية الرسم الموضوع على ستارة الحائط الخلفى، وحينما تكون الفتحة صغيرة، شباك أو باب نستطيع أن نطمئن بوضع شاسيه يظهر عشى خلف الباب أو منظر طبيعى خلف النافذة، هذه الشاسيهات تسمى الكشوف.

ستـــارة القراقوز

حينما تكون المسافة أعلى خشبة المســـرح معدومة أولا تكفى لتلقى ارتفاع « ستارة فتحة المسرح » أو « ستارة الحائط الخلفى » تلف الستارتين من الأساس على قضيب يرفع بخيطين وهذا يجعل لف الستارة اتوماتيكيا، هذه الطريقة تسمى « ستارة القراقوز ».

أفريز الديكور

الجزء الأعلى من الديكورات يتكون من أفريز وهي مجموعة من القماش تحتل كل إتساع خشبة المسرح بين الجانبين وحيث تتابعها يعطى — فى المعنى العميق — الشعور بالاتصال إذا كانت سمـــاء ، وقد استخدمت هذه الكرانيش لتعرض اوراق أشجار أو أجزاء فى الديكور لاتوضع على أرض المسرح ... الخ وهم يثبتون فى أماكنهم بثقلهم وهم فى غنى عن خشبة طويلة أو ثقل إضافى لانهم ليسوا معرضين للحركة بمرور الممثلين ، وإذا كانت هذه الأوراق كثيرة وخفيفة تقطع فى قماش وهذا القماش يثبت على شباك لنطمئن على وضع مختلف أجزاء الاوراق وهذه الشباك يجب أن تكون رقيقة لكى لاتظهر من بين الاوراق .

أرضية المســرح

أرض المسرح لاتظهر غالبا للجمهور — ماعدا جانبي المسرح الايمن والايسر — فهى تغطى بسجادة تشبه باركيه الغرف أو أرض زراعية أو أرض حديثة أو زراعة أو رمال الخ . إلا حينما يراد إظهار جانبي المسرح خلال العرض .

من بين المخترعات الحديثة (منتصف القرن التاسع عشر) التى غيرت فنية الديكور المنظور يجب أن نشير إلى السيكلوراما Cyclorama فهى

تتكون من قطعة قماش طولها من ٥ إلى ٢٠ مترا غير مرسوم عليها أى شىء ولكنها ملونة وغالبا باللون الأزرق الفاتح وهى تكون قوس دائرى يلبس الخط الخلفى للمسرح فى منتصفه ، ويقرب من جانبى المسرح عند طرفيه وعلى هذه القطعة من القماش تلقى الألوان التى نود أن تعطيها السماء ، وحينا لا نريد السيكلوراما نلفها من أحد طرفيها على اسطوانة رأسية وحينا نريد فتحها تستند على قضيب له نفس الإنحناء .

---

٢ - صنع الديكور

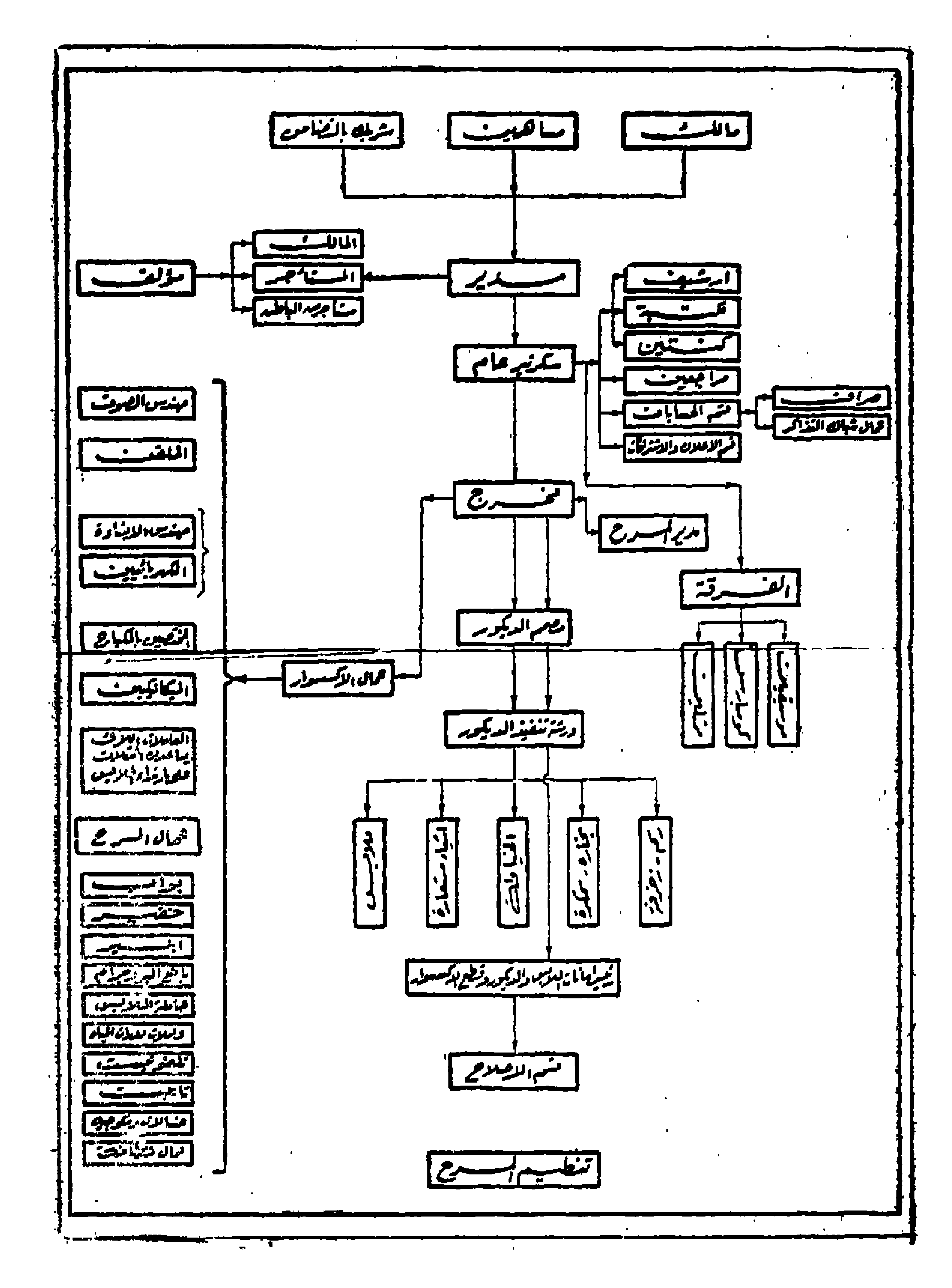
دور مصمم الديكور

كما رأينا أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع المخرج ، هذا الدور رئيسى فإذا كان المخرج مختص بترجمة النص إلى مناظر وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحيوية الانسانية والنفسية فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريا وينقل ما يحتويه النص من الجو الروحى والتاريخى إلى شىء منظور ، ولنلاحظ أن أهمية هذا الدور جديدة ولم تكن موجودة قبل ذلك ، فصمم الديكور كان يعيد رسم الحوادث التاريخية بتركيب جميل ملفت سواء كانت صحيحة أو غير صحيحة ، دون النظر للدراما الانسانية التى تمثل فى هذا الديكور بالذى أعده .

عمل مصمم الديكور

أول عمل هو أن يكون الخطوط العامة بطريقة غامضة وبالون الاسود ثم بالالوان الأخرى ، والألوان الرئيسية التي يتخيلها في كل درجة من هذا اللونين . يجب أن يتأكد مصمم الديكور أنه لا يختلف مع المخرج في الفكرة ولكنه على العكس يخدمها وينميها . وتظهر الخطة قليلا وتتحدد معالمها ، ولكن مثل هذا المشروع المرسوم والذي يبدو مطابقا للمسرحية مطابقة تامة يمكن أن يبدو غير مطابق لمقاسات المسرح أو للامكانيات الفنية في البناء ، ولذلك فمصمم الديكور يجب أن ينقل لوحته الرمزية لنموذج مبنى يعرض الاحجام على مقياس صغير ومنشىء حسب مقاييس المسرح ومراعى فيه النسب ٣ سنتيمتر للمتر ويجب عليه أولا أن يصنع من خشبة الكونتر إطارا للمسرح ـــ الحائط الأمامي بفتحته الثابته وفتحة المتغيرة Manteau d' Arleqiun وأرض المسرح من الجانبين الايمن والايسر والحائط الخلفي والمسافة المطلوبة بين الحوائط الجانبية ، وعندما يتكون هذا الأطار يوزع فيه صانع الديكور مواد الديكور وحينئذ فقط ينفذ النموذج حسب القوانين الدقيقة للمنظور .

كل ديكور في الحقيقة يرتكز خاصة على هذه القوانين ، وحيث أن المنظر يجب أن يبدو في مساحة أكبر من الحقيقة عامة فلا بد من ابتداع خدعة مثلما يفعل الرسام حين يعطينا الاحساس بما هو مجسم أو عميق على سطح مستو . فلو لم يكن لدينا في الأعتبار غير متفرج واحد يجلس



مالك
مساهمين
شريك بالتضامن
مدير
مؤلف
المالك
المستأجر
مستأجر بالباطن
سكرتير عام
ارشيف
كتبة
كنتين
مراجعين
قسم الحسابات
صراف
عمال شباك التذاكر
قسم الاعلان والاشتراكات
مخرج
مدير المسرح
الفرقة
مصمم الديكور
عمال الاكسسوار
ورشة تنفيذ الديكور
ملابس
اشياء مستعارة
الخياطة
نجارة - سمكرة
رسم - زخرفة
قسم الاصلاح
مهندس الصوت
الملقن
مهندس الاضاءة
الكهربائيين
الميكانيكيين
عمال المسرح
تنظيم المسرح

فى مكان معلوم فى وسط الاوركسترا مثلا لكان الأمر هينا وذلك بحسبه رياضية . ولكن فى الحقيقة لابد من أن تظهر الأشيـــاء أن لم يكن على حقيقتها فعلى الاقل كالحقيقة فى أبعادها عرضها وارتفاعها بالنسبة لمتفرجين الجالسين فى أماكن مختلفة حول ذلك المكان المحدد ولذا يختـــار مصمم الديكور الحديث نقطة نظر لاتتفق مع أى مكان محدد ولكن على ارتفاع متر ،٣٠ سنتيمتر من خشبة المسرح وتكون فى وسط المسرح وعلى مسافة تساوى عرض فتحة المسرح نفسه .

وبعد أن يتم الرسم من المنظر الطبيعى يجب على مصمم الديكور أن ينقل إلى قيم حقيقية ارتفاعا وعرضا وعمقا وحجما القيم المصورة على الرسم، وما إن يكتمل الرسم والتصميم فإن قوانين اظهار الصور كالحقيقة ستمدنا بالطرق اللازمة لتنفيذه ولايمكننا أن نتدخل هنا فى تفصيل العمليات الهندسية إلى تنقلنا من الرسم إلى تصميم الديكور أو إلى الأطارات البسيطة كالافاريز والستائر المرسومة . ولتفاصيل هذه العملية يجب علينا أن نرجع إلى كتـــاب قيم الفه بيير سورنل Peirre Sonrel تحت عنوان « بحث عن تصميم ديـكور المسرح » Traite de S én graph e وفى هذا البحث خصصت حـــوالى ثلاثون صفحة كبيرة وعدة لوحات مستقلة عن النصوص لهـــذا الموضوع الرياضى التطبيقى .

ومهما كانت الدقة الحسابية التى سار عليها مصمم الديكور يجب أن

تتأكد من انصلنا أي ثغرة ونطلق هذا الاسم على كل شق بين أي عنصر وآخر من عناصر الديكور مما يسمح لنا برؤية الكواليس والجزء العلوى من المسرح وهذه الثغرات لانخشاها على المتفرج الجالس بأقرب من المكان المحدد الذى تحدثنا عنه ، إذ أن الديكور قد صمم خصيصا ليرى من هذا المكان ، ولكن ربما يرى المتفرجون الجالسون فى الاطراف الجانبية وفى الاماكن العالية بالصالة هذه الفجوات ، ولو نفحص على حسب رأينا بعمق بالرجوع الى الرسم ، وبعد أن يوضع الديكور فى مكانه تماما نمد خطوطا من اقصى نقط فى الصالة التى يتضمنها الرسم وتنتهى هذه الخطوط عند الاطارات الجانبية التى تكون الديكور وبهذا نتأكد من انه لاينفذ أى خط من الخطوط المشابهة لاشعة النظر بين أى عنصرين من عناصر الديكور واما بخصوص الثغرات التى تظهر الجزء العلوى من المسرح فنتأكد منها بواسطة أن الاشعة النظرية للمتفرجين الجالسين فى الصف الاول والاخيرة فقط لهؤلاء يعترضها افريز أو احد اطراف الشاسيهات .

وعلى العكس يجب أن نتأكد من أن كل متفرج يستطيع أن يرى كل عناصر الديكور ولايخفى عنه عنصر عنصرا آخر حتى ولو كان جالسا فى الاطراف الجانبية ، كما يجب التأكد من أن كل المتفرجين فى الصف الاخير لن يفوتهم رؤية أى جزء من الديكور أو المشهد لأن Manteau Arlequin كان تحت مستوى النظر ولكن لا يجب أن نرفع كثيرا أيضا لكى لاتظهر ثغرة فيرى الجالس فى الصف الاول من الصالة الجزء العلوى

التي يتبعه الديكور وفي الحقيقة مهما كانت دقة الحسابات الرياضية يجب على المخرج أو مصمم الديكور أن يحلا بنفسيهما في الاماكن المتطرفة أثناء البروفات الأخيرة ليتأكدا انه لاتظهر أى ثغرة قط ، وبعد ذلك ما اكثر المفاجآت المؤلمة التي يمكن أن تنتج عن أهمال في هذا العمل الأخير ، وغير ذلك فان رافعي الديكور يقومون بمهمة الفحص هذه بأنفسهم من خلف الديكور ، من فوق خشبة المسرح .

تنفيذ الديكور

ولكن في حديثنا مرة واحدة عن الثغرات تركنا عملية مهمة هي تنفيذ الديكور ، كل ماتحدثنا عنه في هذا الموضوع كان يتعلق بورقة المقاسات Feiuile de mesure التي بواسطتها تنتقل من الرسم الأولى إلى الرسوم الهندسية المختلفة (رسم لكل شاسيه — عنصر غوالق — ارضية أو سقف) وبعد اتمام أوراق المقاييس يجب على المتخصصين العاملين بالمسرح أو احدى ورش الديكور : نجار ، منجد افرنجي ، أو رسام ان ينجزوا صنع الديكور ماديا .

ويجب أن يكون رئيس مصنع البناء متخصصا ، يفهم كيف يمكن وكيف يجب أن يصمم الشاسيهات أو الابنية التي تعرض عليه رسومها وبالاخص يجب أن يكون على صلة وثيقة برئيس رافعي الديكور mechiniste ليتفاهم معه على كيفية جعل أى عنصر من عناصر الديكور سهل التنقل والطي والاقامة السريعة على خشبة المسرح .

تلوين الشاسيهات

اما فيما يتعلق بالتلوين فيجب أن تعرف أن المساحات المراد تلوينها توضع على الأرض تماما وهى مؤلفة من قطع من القماش محاكة بعضهـــا ببعض ، ولكن مهما كانت وصلات الحياكة عادية ــ وهى افقية بالنسبة للستائر الملونة ورأسية بالنسبة للشاسيهات المصنوعة من القماش ــ فإنه من الممكن أنه تحـــــدث فى الأقمشة تموجات مختلفة تظهر خاصة تحت الاضواء الخفيفة ولذلك فانهم يسعون للاقلال من هذه الحياكات باستعمال قطع خاصة من القماش عرضها تسعة أمتار ، وبعد أن تحاك تلك الاقمشـة تلصق ببعضها ثم تسمر فى الارضية ، وبعد ذلك تنقل اليهـا خطوط ورقة الرسم الرئيسية على المقياس النهائى .

ويسير الرسام بعد ذلك وهو واقف على تلك المسطحـات مزودا بأدوات الرسم أقلام فحم وفرش ، وهو فى طول ــ كاف على الاقل ــ ليمر بيده حتى يصل إلى الارض ، ومرتفع عموما كى يكون فى متناول يده . وتصل قدور الطلاء إلى احجام كبيرة نظرا لكبر المساحة الواجب طلائها ونسميها « كاميونات » Camions ونلاحظ أنه من غير المستطاع استخدام الوان الزيت لارتفاع أسعارها وثقلها وعلى الأخص انفاذه باحداث انعكاسات لامعة تحت الاضواء ، ويستخدم الطلاء اللاصق او الالوان المـائية وتكون ساخنة عند استخدامها وغامقة اللون اكثر مما هو مطـلوب بعد جفافها وحريصين على ألا تؤثر الاضواء الشديدة عـــلى الالوان ، وكل

الأدوات تكون متناسبة من حيث المسافة التي تفصل الرسام عن المساحة المطلوب تلوينها ومن حيث كبر هذه المساحة .

والبالت palette هي نوع من اللانوح الواسع حيث تخلط عليه الألوان والمناظر التي تستخدم لعمل خطوط مستقيمة يبلغ طولها مترين وهي مزودة بمقبض طويل ، والدوائر ونصف الدوائر ترسم بواسطة الزوجركان Troussquin وهي لوحة طويلة من الخشب يبلغ طولها ستة أمتار وتدور حول محور مثبت في الوسط .

ولكن المسافة بين عين الرسام والقماش أو الشاسيهات غير كافية لكي يحكم الفنان على المنظر في مجموعة وخاصة بالنسبة لشدة ألوانها ، وتعطى له الخطوط الرئيسية بمقياس الرسم الذي يجب أن يتبعه بدقة . لذا فعلى طول حوائط الورشة الكبيرة وتحت الأطار الاوسط . هناك بلكونات معلقة يجلس فيها الرسام ليركز على بعد كاف وهو ينظر من أعلى الى أسفل .

ومع أن الاثنة من الممكن لفها الا أنها في حالة لفها لا تكون ذات طول كبير ، اما بالنسبة للشاسيهات الكبيرة وبالاخص الفوالى فانه لا يمكن طيها ، لكل هذه الاسباب فان ورشة الرسام لا يمكن أن تكون إلا ورشة خاصة ذات مقاييس كبيرة وفتحة مرتفعة لاستقبال الشاسيهات وخروجها .

٢ — الملابس

نستطيع أن ندخل مسألة الملابس فى الفصل الخـاص بالديكور ،
هناك ثلاثة حالات من الممكن أن تظهر أمامنـا حسب ما إذا كانت
المسرحية المقدمة تتم حوادثها فى الوقت الحاضر أو فى عصر تاريخى معين
أو فى جو اسطورى (مثل مسرحية حلم ليلة صيف) لشكسبير .

ملابس المسرحية التى تتم حوادثها فى الوقت الحاضر

فى الحالة الأولى مطابقة الملابس الصحيحة لمركز الشخصية الاجتماعى
هو الاهتمام الرئيسى بالنسبة لمصمم الملابس الذى يوجهه المخرج ، وبالرغم
من تدقيقات الملابس فإن خطر ظهور الشخصيات وكأن ملابسها جديدة
مازال قائما ، نحن نعرف أن الملابس الجديدة مهما أتقن حياكتها فإنها
تكون غير صالحة ولا تلائم مرتديها إذ ينقصها الآثار التى تكشف عن
الوضع العادى للشخصية والتى تظهر عندما تلبس الملابس عدة مرات .

ولقد رؤى أنه فى احدى المسرحيات التى يمثل فيها مجموعة هامة من
العمال دوراً رئيسياً هؤلاء العمال كانوا يلبسون جميعا الملابس الزرقاء وقد
ظهر من منظر هذا الملابس أنها قد اشتريت قبل عرض المسرحيـة بيوم
واحد ولم تحمل أى أثر على أنها ملابس عملهم اليومى ، لاشىء يعطينـا
هيئة الحقيقى مثل تلك الملابس المستعملة والتى نستطيع أن نقول أنها عادية

ولقد حرص أفلاطون على أن يحمل سروال موظف المكتب تلك الانتفاخات عند ركبتيه ولمعان الكم الأيمن الذي يكشف عن مهنته، ولقد كانوا ينسون الاهتمام به في كثير من الأحيان .

وحتى الرجل الأنيق لا يجب أن تظهر حلته وكأنها خارجة توا من يدي الترزي وعلى النقيض فإن عدد الروفيت لا يساهم كما كنا نظن في إعطاء مظهر القدم للملابس . أما فيما يختص بالشخصيات النسائية فإن للترزي حرية أكبر وإذا كان التناسب في المركز الاجتماعي يجب أن يكون كاملا في الشكل والثروة فإنه يبقى في الألوان وفي الذوق بعض الامكانيات التي تتضح مباشرة من فنية وذوق مصمم الملابس .

واللون على الأخص حتى إذا كان مطابقا للحالات الشاذة أو الذوق الرديء وذلك ليناسب نفسية الشخصية فإنه من الممكن بل ويجب أن يكون صارخا أو فيه شيء من الغرابة ، ويجب على أية حال أن يتمشى مع الألوان العامة للديكور وإلا فإنه بدل أن يكون الرداء معبراً سيكون ببساطة قبيح المنظر وسيحمل تفسير معنى القبح هذا إلى أعين النظارة وعلى العكس فإن الكمال الجمالي لفستان والطريقة الموفقة التي تتناسق بها ألوانه مع باقي عناصر الديكور تغزى الجمهور وتجعله لا يفكر كثيراً في مناقشة تناسبه النفسي أو الاجتماعي .

ملابس المسرحية التاريخية

في الحالة الثانية ــ الملابس التاريخية ــ تكون مشكلة الدقة أولية،

كثير من الكتب المزودة بكل الوثائق اللازمة موجودة في خدمة مصممي الملابس ، أيضا لا نجد في هذه الكتب نماذج قرن بقرن ولكن بالنسبة للعصر الحاضر (القرن التاسع عشر والعشرون) سنة بسنة وإنتاج الملابس التي كانت ترتديها طبقات المجتمع المختلفة . لأنه يجب أن نعتبر الملابس التي ترجع بحد أدنى إلى عشرة سنوات قبل تاريخ العرض ملابس تاريخية ما دامت الموضة تتغير بسرعة ، إن الاهتمام بالدقة كبير عموما بين مصممي الملابس والمخرجين والصعوبة هنا من نوع آخر إذ يجب أن نعلم الممثل كيف يلبس ملابسه وعلى الأخص كيف يناسب بين موقفه وحركاته مع عصر الأحداث . ولقد رأينا إحدى الآنسات أرتدت بالدقة التاريخية الكاملة زي عام ١٨٤٠ ولكن هناك قطعا حرية ورشاقة ومرونة في حركتها ومسلكها مع الموقف والحركات التي كانت العادية التي تجددها ، ويكون المكياج صعب التحقيق في هذه الحالة ، شاحب الغاية ويبدو باهتا تحت الأضواء ، أما إذا بالغنا فيه يصبح غير معقول لعصر كان لا يوجد فيه المكياج بالنسبة للفتيات الصغيرات وحيث كان بياض البشرة علامة على الصفة الاجتماعية ، وأرتداء فستان مصمم بدقة على نماذج بلاط لويس الرابع عشر ليس هو كل شيء إذ يجب على الممثلة أيضا أن تسير كما كانت تسير سيدة من البلاط في ذلك الوقت وأن تكون لها هيئتها وتسريحة شعرها ، لهذا فإن للملابس الباطنية التي لا يراها

الجمهور أهمية كبرى ، القوام المرن في الفستان (ذو القفص) لا يمكن إلا أن يضايقنا إذا لم يكن ذلك القوام مقيداً بكورسيه ضيق وإذا لم تكن السيقان مثقلة « بجيبون » واسع وإذا لم تكن تسريحة الشعر وطريقة السير لا تتناسب مع اللون المحلى ، حتى لون عام ۱۹۰۰ ذلك . والصعوبة تأتى من أنه بالرغم من أننا نكون على علم تام بالشكل الخارجى للملابس القديمة إلا أننا نكون قليلى المعرفة بطريقة لبسها وحالة الرجال والنساء العادية فى الماضى .

وأكثر دقة أيضاً مسألة الملابس القديمة . نحن نعرف تقريبا الخطوط والرسم ولكننا نجهل اللون — الذى كان دائما بعيداً عن اللون الابيض — ونستطيع أن نتخيل بصعوبة طريقة سير وهيئة وحركات من كانوا يلبسون هذه الملابس ، ولقد نشأ نوع من التقاليد فى المسرح من وجهة النظر هذه لكل مسرحية تاريخية أو على الطريقة التاريخية ، وما هى قيمتها ؟ إننا لانجد أى إكتشاف أثرى يدلنا على ذلك . وعلى أية حال تبقى صعوبة دائماء التراجيديات الكلاسيكية كانت تقبل تمثيل بملابس ليس لها أية صلة بالملابس القديمة الحقيقية التى هى إطارها التاريخى العادى .

كانت تمثل بملابس — على الأخص بالنسبة للسيدات — تقترب بطريقة ملموسة من العصر الذى كتبت فيه تلك المسرحيات وإذا كنا نمثلها — كما نفعل اليوم — بملابس تقترب قدر الامكان مما نعرفه عن الصور القديمة لسيئتى تذكر

غالبا ما يكون صارعا بين الأسلوب والمشاعر المعبر عنها من جهة والملابس من جهة أخرى .

ملابس المسرحية التي تجرى حوادثها في جو اسطورى

في الحالة الثالثة — الخيال الغير مقيد زمنية — تكون مهمة مصمم الديكور ومصمم الملابس بسيطة ودقيقة للغاية في نفس الوقت ، بسيطة لأنها تخلصا من كل قيود الدقة التاريخية وأصبح من الممكن أن يعمل الهامهم بحرية ، ودقيقة للغاية لأن قيمة الملابس الديكورية أو قيمتها النفسية الخاصة تعرض قواعد تنبع من الذوق فقط . وأحيانا حينما تستلهم عبارة من بعض مبادىء الملابس التاريخية المكتسبة من مختلف العصور ، حينما تضع أسلوبا لن يصبح في حالات أخرى أن يكون واقعيا ، تلك المبادىء تخلق نوعا من اللون المحلى الشاعرى المتخصص الذى يعطينا لجسن الخط الجو الروحى لحضارة أو لوسط خيالى أكثر منه واقعى .

احيانا في الأساطير المجردة والمسرحيات الرمزية تكون الآثار التى نبحث عنها هى فقط آثار الجمال أو القسوة والتمييز الخلقى أو الفكرى ؛ ولكن توافق الألوان والأشكال والاحجام في هاتين الحالتين يكون راجحا وهنا يكون اختلاف الألوان مثيرا ونقص الوحدة ضارا ؛ ونستطيع أن نسمى كمثال تام الاخراج أخراج حلم ليلة صيف الى اخرها

جرانفيل باركر granville Barker حيث كان من الصعب أن تفصل بين العناصر الحقيقية والعناصر الخيالية — وحيث يظل اختلاطهما مبعث خيتى فى الاخراج العادى — فنفصل بين هذين العنصرين بالملابس فقط، بعضهم حقيقيون والآخرون غير حقيقيين بالمرة، يضعون شعوراً مستعارة، المناظر الواقعية والاسطورية كانت حينئذ مميزة بوضوح أحيانا بعناصر الديكور ذات الأسلوب الواقعى وأحيانا بالالهام الخيالى الخالص.

---

٤ — المؤثرات الصوتية والموسيقى

تضاف إلى العناصر المنظورة فى الديكور العناصر الصوتية وهى من ناحية الموسيقى التصويرية ومن ناحية أخرى المؤثرات الصوتية، ومن الممكن أن يعهد بالموسيقى التصويرية إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التى تتصل بروح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التى يجب أن تخفف فيها الموسيقى أو أن تتداخل، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أى فصل كى تخلق بالاصوات جو ذلك الفصل، برفق الحدائق (موسيقى طبيعية أو كلاسيكية) ويتم اختيار النصوص الموسيقية بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته، أحيانا يعزف

الموسيقيون تحت المسرح أمام النظارة أو خلف الكواليس، والموسيقى اليوم تسجل مقدما في أغلب الأحيان وتذاع من خلف الكواليس بواسطة جهاز تسجيل.

المؤثرات الصوتية تتكون من مجموعة الأصوات التي تؤدى إختياريا خلف الكواليس تصاحب الأحداث ولتبلور بعض فترات النص: سير أو عدو الخيل، وصول أو رحيل عربة أو سيارة، ارتطام أمواج البحر، رعد، أعير نارية، صياح الحيوانات (ذئاب، كلاب، عصافير) وتؤدى أحيانا بواسطة مهندس الصوت وبمساعدة آلات مختلفة تدار بمهارة بواسطة هذا المختص، والمؤثرات الصوتية عامة تنفذ مقدماً وتسجل على جهاز تسجيل مثل الموسيقى على الأقل بالنسبة للأصوات التي تستغرق وقتا.

٥ — الآلات الميكانيكية

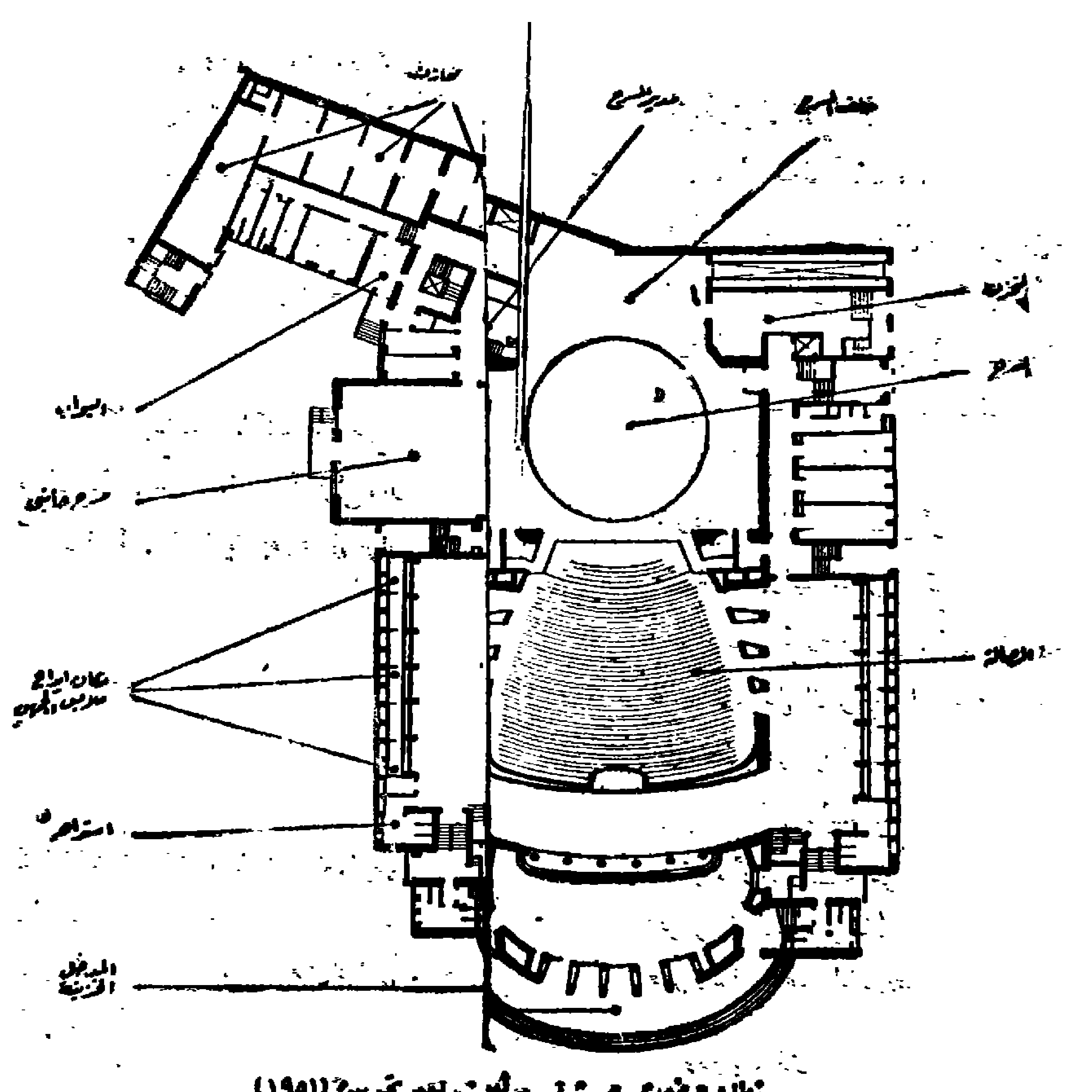
وهي مجموعة الآلات التي تسمح بنقل مواد الديكور، وهناك عمليات لاتتم إلا بواسطتها، وهذه الآلات تبقى بعيدة عن أنظار المتفرجين لأننا نعتمد عليها في عنصر المفاجأة حينما نريد تغيير أحد المناظر أو في الحركات السحرية أو الحركات الغير طبيعية (كالطيران والظهور والاختفاء) ولم

تشير طرق استخدام هذه الآلات منذ أن نوه فوائدها وطرق تنفيذها سباتيني Sabbattini في كتابه الشهير المنشور عام ١٨٣٧ واليوم قد حل المعدن على الأخشاب في كثير من الحالات والقوة الكهربائية على القوة البشرية.

وفي جميع الحالات المبدأ الثاني للآلية هي أن نحصل على الأثر بيذل أقل جهد، لهذا استعملت الآلات الرافعة والاسطوانات المتعددة والأثقال، مثل كل عمل به أثقال ينبغي تعليها، لكن تضاف إلى ذلك بعض الآلات الخاصة: العربات التي تنزلق على قضيب في الجزء الأول من أرض المسرح وحيث تمسك أعلاها (بالكوستير) المقابل على هذه العربات، وكما يمكنها تثبيت الصواري التي تسند الشاسيهات والتي تنقل بهذه الطريقة إلى السياقة المطلوبة على البلاتو. والحوامل أعمدة من الصلب معلقة في السقف تعلق فيها الأخشاب التي تحمل الستائر والكرانيش وبعض عناصر الديكور المرتفعة الصلبة، ويثبت طول الحبال أو الخيوط خلال فترة البروفات مرة واحدة للجميع ويكون الميكانيكي — الذي يرسم علامة على هذا الحبل — متأكداً من أن الكرانيش موضوعة بالارتفاع المناسب الذي كان منتظراً. Les patiences: قضبان من الصلب تجرى عليها الحبلات الموضحة على رأس الستائر، الطقم: وهو يتكون من مجموعة الخيوط اللازمة لتسيير آلة، خيوط مجموعة بطريقـــة أن حركة واحدة تستطيع أن تشغل الكثير من الخيوط المختلفة السرعة وذلك بفضل طريقة البكرات، آلة رفع البكرات التي تؤدى إلى البكرة النهائية، الأم.

أنها.منا الآلات والطرق الاكثر بدائية ، ولكن كل منظر متغير ، رائع أو خيالي كالذي نراه في مسرح (شاتليه) أو في مسرح (الاوبرا) يتطلب حيل وبالتـالي آلات أكثر تعقيداً ، الأبواب المسحورة المتحركة تستطيع أن تنزل رأسيا بممثل ، الذي يختفي هكذا فجأة تحت الأرض ، أو تصعد تلك الأبواب المسحورة لتظهر فجأة شخصا آخر ، ويجرون نفس الشيء لاظهار واختفاء الابنية فجأة وذلك بفتح مجموعة من الابواب المسحورة ذات الادراج : أثناء هذه العمليات يجب أن تختـفي الابواب المسحورة التي احتلت مكان تلك الابواب الموجودة ـ تحت المسرح ـ لتفرد وبالمعنى المضاد ، الممثل أو عنصر الديكور ما إن ينزل تحت المسرح حتى تغلق الابواب المسحورة وتسترد المكان الذي تحتله عادة معيدة بذلك استواء أرض المسرح وبفضل دعامات متموجة تستطيع أن تعطي أثر سفينة غارقة تهتز على الامواج ، طمبور محفور على هيئـة برعة ويتحرك حركة دائرية موازية لفتحة المسـرح يعطي تأثير الامواج ، ولقد اهملت اليوم تقريبا كل الآليـة المعقدة التي كانت مخصصة لعرض شخصيات طائرة في الهواء أو ساقطـة عمودية من السماء أو ظاهرة بين السحب ، ومواد العرض هذه لاتستعمل هذه الأيام كثيراً غير أنها كانت دائمة في القرن الثامن عشر وهـذا مايفسر لنا درجة الكمال التي وصلت اليها هذه الآلية .

ومن بين المخترعات الحديثة لنذكر البانوراما مشابه السيكلوراما



مسقط أفقي لمسرح شيلر ببرلين بعد تجديده (١٩٥١)

ولكنها صلبة وكذلك أقبية الأفق التى لها شكل ربع كرة تقريبا ، وأشهر بانوراما هى بانوراما دار الاوبرا ، أرتفاعها ٢٤ مترا وامتدادها ٤٤ مترا وفتحتها ٢٨ مترا ولكى لا تضايق خروج ودخول الممثلين تثبت أثناء استخدامها على ارتفاع مترين فوق ارض المسرح ، وتخفى العناصر الديكورية المختفة هذا الفراغ ، وحينما ترفع إلى أعلى المسرح تترك مسافة ١٧ مترا خالية تحت قاعدتها .

والبانوراما والسيكلوراما من الممكن إستخدامهما كشاشة يعرض عليها بعض المناظر وذلك بتحريك الكثير من المصابيح والالواح ، أو منظراً متغيراً ، ومن الممكن أيضا أن نعكس عليها فيلما يعرض فى توازٍ مع حدث الممثلين الحقيقى .

---

٦ - الاضاءة

إذا كانت آلية المسرح كما قلنا لم تتقدم تقدما محسوسا منذ قرنين فليس الامر كذلك بالنسبة للاضاءة ، فشاهد عام ١٧٥٠ سيفاجىء دون شك — إذا عاد اليوم إلى مسرح حديث — بضخامة ملحقات المسرح وببعض خواص الوضع الداخلى للصالة ولكن ماسيدهشه اكثر دون شك هو شدة إضاءة المسرح والمرونة التى يستطيعون تغييرها بها .

إن وضع الاضاءة الكهربية في المسرح معقد جداً فالمصادر الضوئية عديدة ومتنوعة ، ومع أن خشبة المسرح في الماضي كانت تضاء في البداية رأسيا بواسطة نجفات مثل الصالة ثم بصف من المصابيح الأخرى الضعيفة القوة أمام المسرح وبعض المصابيح الاخرى المعلقة في الحوامل الجانبية إلا أنها لم تكن مضاءة إلا الأجزاء الأمامية فقط . أما اليوم فان أي جزء من خشبة المسرح مهما كان بعيداً عن فتحة المسرح من الممكن أن يضاء جيداً ونستطيع اليوم أيضاً أن نضيء بطرق مختلفة سواء بشدة الاضاءة أو بالالوان أجزاء المسرح المختلفة .

تستطيع الاضاءة إذا بتركيزها على شخص أو على ركن من الديكور أن تلعب دوراً تعبيريا ، ويكون ضبط الاضاءة عندئذ من أهم ما يشغل المخرج مادامت تساهم في شرح النص المسرحي وطبيعة الجو النفسي ، وضعف الاضاءة بالتدريج يصحب ويشير إلى تطور عاطفي ومن جهة أخرى فإن توقف الاضاءة مرة واحدة يسمح ببعض التغييرات السريعة في الديكور خفية عن المتفرج .

ولقد رأينا أن كل الطلبات التي تختص بالإضاءة تجتمع في (لوحة توزيع الاضاءة Jeu d'orgue الذي يوضـــع عادة على الحائط الأمامي من جهة خشبة المسرح على ارتفاع يسمح لمهندس الاضاءة بأن يراقب ويدير كل عناصر الاضاءة حسب الخطة التي أعدت بدقة خلال البروفات من المكان .

أن تحتوى الحفلة على المئات من الطلبات والعديد من المنظمات الكهربائية التى تسمح بتغيير شدة أم أجهزة الإضاءة ، ومن الممكن جمع الكثير من المصادر الضوئية لتعمل معا .

المصادر الضوئية هى الآتية : ـ

١ ـ ضوء مقدمة المسرح La rampe

يوضع فى طرف مقدمة المسرح وهو مكون من مجموعة من المصابيح البيضاء والصفراء والحمراء والزرقاء وحيث يكون ضوءها محجوبا عن المشاهد بعاكس يرده الى المسرح ، هناك نوع لكل لون على دائرة واحدة مستقلة، والمجموعة نفسها تقسم هى ايضا إلى جزئين أو ثلاثة أجزاء مستقلة، وضوء مقدمة المسرح المعد على الأخص لاضاءة الصفوف الاولى من خشبة المسرح له مساوء إذ تضىء الممثل من قمة رأسه إلى أخمص قدمه معطيه إياه إضاءة تشوه وجهه قد لانلاحظها إلا بصعوبة فى الطبيعة ، ولذا فللتلافى ذلك الخطأ يجب أن نلجأ إلى مصادر ضوئية أخرى .

٢ ـ Les herses

مجموعة أفقية من المصابيح مثل مصابيح مقدمة المسرح وهى معلقة أعلى المسرح وموازية له وهى تضىء من أعلى إلى أسفل مع الميل إلى البعيد وهى .

مكرزة أيضا من مصابيح ذات أربعة ألوان ومن الممكن رفعها وخفضها حسب الارادة .

٣ ــ المصابيح الافقية Les Lanternes d'horizon

وهى معدة قبل أى شىء لاضاءة الاماكن البعيدة وبالأخص السيكلوراما ، والمصابيح الأفقية نوع من Les herses العمودية لها ستائر ملونة متغيرة .

٤ ــ الحوامل Les portants

وهى مجموعة من المصابيح المعدة الواحدة فوق الأخرى داخل عاكس من المعدن نستطيع أن نعلقه فى الكواليس خلف الشاسيهات أو عناصر الديكور الأخرى لاضاءة العناصر الاكثر بعداً .

٥ ــ الجـــرار Trainée

أجهزة مشابهة تماما للحوامل ولكنها موضوعة أفقيا سواء على الأرض وتحميها (نوع من الأرض) أو خلف أحد الشاسيهات على ارتفاع معين .

كل هذه الأجهزة تخلق إضاءة متوسطة تنتشر فى سعة قدر الامكان ، ولكن فى بعض الحالات يكون من المهم أن نركز الضوء على جزء من الديكور أو خشبة المسرح ، ونلجأ فى هذه الحالة إلى أجهزة مختلفة .

٦ — Les bains de pied

وهي برانيط معدنية موضوعة على الارض .

٧ — العواكس Les réflecteurs

وهي التي تضيء هذا الجزء أو ذاك من الديكور الذي لايصله ضوء المصادر الأخرى إلا بصعوبة وعلى الأخص البرانيط المعدنية، والعواكس تتكون من صندوق إسطواني يقف على قاعدة متحركة ، ويحتوى هذا الصندوق على مصباح أو اثنين ويعكس ضوءا شديداً على مكان معين .

٨ — الكشافات المركزة (البروجكتيرات) Les projecteurs

وهي تحتوى على عدسة تسمح بتركيز الضوء على اتساع معين وهي متحركة أو ساكنة تضيء افقيا ورأسيا أو بانحراف ، وتستخدم كثيرا للاضاءة من الوجه والواقع أن الممثلين يؤدون أدوارهم أمام Les herses والحوامل في مقدمة المسرح .

وتعلق الكشافات المركزة دائما في البلكون الأول على اليمين واليسار ووجودها يكلف خط البلكون المحاوى عندما لاتكون صالة المسرح قد بنيت لاستعمالها ولكنه أخف الضرورية فهناك كشافات مركزة تعلق فى آخر الصالة أعلى المسرح وأخرى أيضا فى أعلى الصالة وتضىء بذلك

مقدمة المسرح عموديا ، وأمام كل منها توضع مجموعة من ورق السلوفان ذات ثلاثة ألوان تستيع أن نمررها بالتتابع أمام العدسات حسب مقتضيات المواقف المسرحية .

٩ — آلات المؤثرات الضوئية

هذه الأجهزة يمكن أن تحدث ضوءا متلألئا كمن الضوء خلال كلية يتحرك فيعطينا إيحاء الدخان والجليد والماء الجاري والسحاب .

يلزم لمهندس الاضاءة لكي ينهي عمله مستندين أحدهما رسم تخطيطي يبين له في أي مكان يجب أن يضع مصادر الاضاءة المتحركة كلها مرة واحدة والآخر (طريقة سير الاضاءة) تبين له بالتفصيل الدقيق في أي لحظة يجب أن يضيئها ويطفئها أو يغير من قوة أضاءتها أو لونها .

والمصادر الضوئية الكهربية الجديدة قادتنا اليوم الى فنية علمية رئيسية لم تكن توجد في الماضي حتى مع غاز الاستصباح .

ضبط الاضاءة : مهندس الاضاءة أمام لوحة الإضاءة كقائد الاوركسترا الذي يضير لجأة من شدة Jeu d' orgue هذه الآلة أو تلك ليضمن الاداء الخالي من العيوب ، ولكن قدرة ومرونة الاضاءة كان لها تأثير كبير على فنية الديكور نفسها ، اذ لم تعد الاشياء المرسومة هي عوامل الديكور الوحيد ، فهناك كتل وأحجام

متوسطة لا تظهر لها قيمة ديكورية حقيقية لانها تضاء دائما بنفس الطريقة، ولكن من الممكن أن تأخذ معنى جديدا بتغيير شدة الاضاءة وبالاخص توجيهها .

وتظهر الاضاءة أيضا شكل الديكور حسب الشدة الخاصة بالاضاءة المنعكسة على هذا الجزء أو ذاك . والاضاءة تسمح بربط جيد لاى جزء من الديكور مع الاهمية النفسية للحدث الذى يدور فى هذا الجزء وهى تساعد بذلك على تمثيل المسرحية والديكور اما المضاءة جيدا فى مسرحية « فيدر » استطاعت أن تنقل ليس فقط جو اليونان ولكن أيضا دور آلهة الشمس فى قصة البطلة وقد صار الجمهور حساسا للتأثيرات هذه الفنية وتأثره يعتمد احيانا دون أن يدرى على المهارة التى تضاء وتعدل بها الاضاءة .

---

٧ ـ الصوت

يقدر الصوت فى الصالة قبل بناء المسرح ، وعلى هذا الاساس كانوا يكتفون بالخبرة التقريبة القائمة على التقاليد ، منذ أوائل القرن العشرين وعلى الاخص منذ السنوات الاخيرة ـ على عكس الحسابات العلمية الدقيقة

التى تعتمد على قوانين الصوت ـ سادت عند بناء الصالات ، ومع ذلك فى هذه الصالات الجديدة وبالأخرى فى الصالات القديمة من الممكن أن تظهر نقائص ، والمخرج هو الذى يجب أن يعالجها .

والصعوبتان الرئيسيتان هما إختناق الصوت والصـــدى ، وإختناق الصوت يحدث لسببين رئيسيين السبب الأول يأتى من وضع الممثل بالنسبة للديكورات وطبيعة هذه الديكورات : إذا كان وضع الممثل فى منتصف المسرح فالموجات الصوتيـة تجاذف بأن تتلاشى بين الشاسيهات الجانبيـة وألا يصل منها إلى الصالة الا جزء بسيط ومن جهـة أخرى فالديكورات المكونة من مواد شديدة الليونة تجاذف بإضعاف الصوت وعلى هذا الاساس فإن استخدام مكبر الصوت يمكن أن يعالج هذه الصعوبة ، ولـكن من الممـكن أن تقوم ظاهرة أخـرى : تتلاقى الموجات الصوتيـة فى بعض أماكن الصالة وتحـــدث ثقوبا صوتية، تجعل من غير الممكن استخدام أماكن الجلوس فى الصـالة ، وتعقيد سـير الصوت المتبوع بتلك الموجات تجعل من الصعب إخفاء ذلك العائق الغير ظاهر تقريبا فى العمارة .

الخطر الثانى هو الصدى ويحدثه إنعكاس الموجات الصوتية على جدران بعض عناصر الديكور الشديدة الصلابة أو حوائط الصـــالة ، وبإحلال الـكونتر مكان الأقمشـة خفف ذلك الخطر أما بالنسبة للصدى الذى تحدثه حوائط الصـالة فهو حساس على الاخص فى الصالات الحديثـة موجود بها مساحات كبيرة مصقوله وعارية ، ونعالج هذا الصدى بتغطية تلك المساحات بقماش سميك .

الفصل السادس

الإدارة والتنظيم

أ — الكوميدى فرانسيز

واتتنا الفرصة فى كثير من المرات لنشير للحالة الخاصة للكوميدى فرانسيز ، وإذا كانت هذه الفرقة تشبه فى الواقع الفرق الأخرى فى عمل الممثلين والاخراج وبناء المسرح فإنها تختلف عنهم كثيراً فى تنظيمها الداخلى وإدارتها .

١ — الفرق المسرحية المتجانسة

ممثلوا هذه الفرق يكونون فريقا مثل فريق موليير ، فهم متفرعين من هذه الفرقة القديمة خلال كثير من التطورات ، وهم فريق مستقل متجانس ومنظم بنظم دقيقة وخاصة ، حتا خلال القرن التاسع عشر — ولا داعى لان نتوغل كثيراً فى التاريخ — أنشأت فرقة أخرى كفرقة La porte de Sainte martin وكان مديرها كروسنييه Crosnier ثم هارل Harel وكان يمثل بالفرقة Mme Dorval, Frederick, Lemaitre, Melingue, Mlle george وفرقة Variétés حوالى عام ١٩٠٠ مع Max Dearly, Prince,

Eve Lavallière, Brasseur ولكن هذه الفرق لم تكن سوى فرق مؤقتة تخضع لقواعد إدارة المسرح العادية ، هناك فرق أخرى أكثر تجانسا على الأقل فترة معينة من الوقت وقد تكونت هذه الفرق فى القرن العشرين وهى فرق : Jean Louis, Barrault - Madeline Renauet- Vieux Colombier Théâtre du Cartel-de la Campagne.

وفرقة الكوميدى فرانسيز تختلف إختلافا كبيراً عن هذه الفرق ، ودون أن نتعرض لرد تاريخها الطويل نقول ببساطة أن التنظيم الحالى لها يقوم على مرسوم موسكو د ١ أكتوبر ١٨١٢ الذى ينص « على ممثلى المسرح الفرنسى أن يبقوا متضامنين فى فرقة . » . ودخل هذه الفرقة وتكاليفها ومصاريفها التى تدفع تقسم على أربعة وعشرين جزءاً ، منذ ذلك التاريخ وتغيرات كثيرة فى التفاصيل قد حدثت لهذا التنظيم فى عام ١٩٣٦ — ١٩٤٥ — ١٩٥٩

٢ — التنظيمات الإدارية لفرقة الكوميدى فرانسيز

الكوميدى فرانسيز مثل الفرق الشعبية القديمة التى كانت بالاقاليم ، شركة تقسم أرباحها بين أعضائها بنسبة عملهم وأهليتهم ، وهذه الشركة تتكون من ممثلين أعضـــاء لهم حقوق فى توزيع الفوائد وتعينهم الجمعية العمومية حسب اقتراح رئيس الادارة وبعد أخذ رأى اللجنة ، وممثلين

منضمين للفرقة بعقود سنوية تتجدد أو تلغى وممثلين منضمين للفرقة برواتب شهرية وذلك بالعقود العادية النقابة (نقابة المهن التمثيلية) وبعض الممثلين بالاجر والممثلين الأعضاء فى الفرقة تنتخبهم اللجنة ، ولجنة الادارة هذه ذى الستة أعضاء كانت إلى ذلك الوقت تتكون من ثلاثة أعضاء تختارهم الجمعية العمومية وثلاث أعضاء يختارهم الوزير باقتراح رئيس الادارة ، من ذاك الوقت أى منذ صدور مرسوم نوفمبر ١٩٥٩ ،

هؤلاء الأعضاء الستة يعينهم الوزير، الممثلين المعينين بعقود سنوية قابلة التجديد أو الالغاء تختارهم اللجنة ورئيس الادارة ويأخذون مرتبات ثابتة، الممثلين الاعضاء يأخذون معاش بعد عشرين عاما من العضوية وبعد ثلاثين عاما من العضوية أيضا يكون لكل ممثل الحق فى دخل حفلة تسمى حفلة المعاش ويقدمها زملاؤه فى الفرقة، الحصة الكاملة للأرباح $\frac{1}{24}$ يقسم بدوره إلى ١٢ أو ٢٤ جزء آخر ، القبول للعضوية أو الترقيات أو تقسيم الأرباح التى تقرها اللجنة يجب أن تصدق عليها الجمعية العمومية والوزير المختص ، الممثلين الأعضاء زيادة عن مرتبهم وعن حصتهم فى الأرباح وكذلك الممثلين بالعقود السنوية يأخذون جميعا مكافأة لكل مسرحية يشتركون فيها ، وزيادة على هؤلاء الممثلين الذين يكونون الجزء المكمل للفرقة نستطيع أن نضيف وقتيا وبدون مرتب ثابت « مايسترو» وتلاميذ الكونسرفاتوار الذين يمثلون الادوار الثانوية .

فرقة الكوميدى فرانسيز يرأسها رئيس إدارة منتدب من الوزارة ومهمته مراقبة نشاط الفرقة الكلى وعلاقته بالفرقة معقدة للغـــاية ، وقد ألغيت هذه الوظيفة عام ١٨٤٨ ثم أعيدت عام ١٨٥١ بعد أن قويت سلطانها بالمرسوم السالف الذكر . ومراقبة الوزارة لعمل هذه الفرقة يبرره الاعانة الكبيرة التى تمنحها الدولة للفرقة وهى تبلغ الآن حوالى ٥ مليون فرنك ، الاعانة تبرر أصرار الفرقة على تمثيـل المسرحيات الكلاسيكية وخاصة التراجيدى وهى المسرحيات التى تكون جدولها وتقيد حريتها باستمرار فتمنعها من تمثيل مسرحيات حديثة ناجحة .

٣ ــ فرقة الكوميدى فرانسيز والسينما والتلفزيون

الذى يعرقل سير فرقة الكوميدى فرانسيز ويسبب مضايقات فى عملها وتعديلات وصعوبات إدارية هو أن تنظيمها القديم لم يعمل حساب الاشكال الجديدة أو الجديدة نسبيا لنشاط الممثل : فقد ينضم الممثل إلى فرقة أخرى أو الى الإذاعة أو التلفزيون أو السينما ، ومن هنا ينشأ نضال مستمر تحدثه هذه المسائل الغير متوقعة بين بعض الممثلين واللجنة فيعرضه الممثل الاكبر سنا من جهة أو مدير الإدارة من جهة أخرى .

ليس هناك شك فى أن الانضمام الكوميدى فرانسيز ــ للممثل الموهوب ذى القيمة ــ ضمان الثبات والشرف فى نفس الوقت ، كما أنه

السبب فى قلة الدخل المالى فى المجموع — ليس هناك شك أن بعض القيود — فى العقد الذى يربط الممثلين بزملائهم — تكون وكانت دائما مضايقة لبعض ذوى الخصال الحرة الجريئة دفعتهم إلى الفرار من الفرقة ، وليس صحيحا أن معظم أعضاء الفرقة يظلون مخلصين لها خلال حقبة طويلة ، هذه الفترة الطويلة تضمن لهم مكانة مرموقة وذلك فى ميدانى المسرح والسينما .

ب — مسارح أخرى

التنظيمات الادارية فى المسارح الأخرى

التنظيم والادارة فى المسارح الاخرى أكثر مرونة وسهولة ، بناء المسرح نفسه يملكه أحد الاثرياء أو تمتلكه شركة عقارية ، ولكن هذا الثرى أو تلك الشركة العقارية لايديرا المسرح بأنفسهم الا نادرا ، فهم يؤجرون هذا المسرح ، والمستأجر قد يكون هو المدير ولكن احيانا يؤجره هو نفسه من الباطن ، مهما كان الوضع من وجهة النظر هذه فإن مدير المسرح أو رئيس الفرقة يختص بأدارة المسرح ، ولكنه لايستطيع الاشراف بنفسه على جميع التفاصيل الادارية خصوصا إذا كان هذا المدير ممثلا أيضا ، الا فى حالة الحفلات الصغيرة جدا ، ولذلك فهو يعين رئيس ادارة ، اما الارتباطات الخارجية فيختص بها جميعا السكرتير العام ، وموظفى المسرح العادى يتكونون عادة من الأعضاء الآتين:—

١ ــ المخرج

ويكون أحيانا عضو فى الفرقة ، أو يستدعى من الخارج خصيصا ليخرج أحدى المسرحيات ، وقد سبق أن رأينا مسئولياته الكبرى .

٢ ــ مدير المسرح

وهو عضو فى الفرقة وغالبا ما يكون ممثلا فيها ويعرف تماما الحياة على خشبة المسرح فهو كما رأينا الوحيد الذى يراجع صحة جميع تفاصيل الأخراج ويصبح هو المسئول الأول والأخير بعد حفلة الافتتاح .

٣ ــ مصمم الديكور

احيانا يكون مرتبط بالفرقة واغلب الأوقات يستدعى لمسرحية خاصة .

٤ ــ الفرقة بالطبع مجموعة دائمة أو مؤقته من الممثلين ينضم اليهم الكومبارس الذين تستأجر خدماتهم مؤقتا لمسرحية واحدة، والموسيقيون الذين نستخدمهم بنفس الشروط الا فى إقامة المسرحيات التى تقدم بالطبع جزءا موسيقيا .

٥ ــ مساعد مصمم الديكور

مجموعة مختلفة كبيرة تستدعى لتحقيق الديكور عمليا بجميع اجزائه :

رسامين ، منجدين ، نجارين ، سباكين . هذه الأعمال تعطى عموما للمحلات المختصة الا فى المسارح الكبيرة فلديهم الموظفين المختصين المرتبطين بالمسرح .

٦ ـ نفس الملاحظة للخياطات ، اللاتى يخطن قطع الاقمشة ، ومصففى الشعر الذين يصنعون الشعر المستعار أو الخياطين الذين ينفذون الملابس التى يرسمها صانع الديكور .

٧ ـ الخزنجية

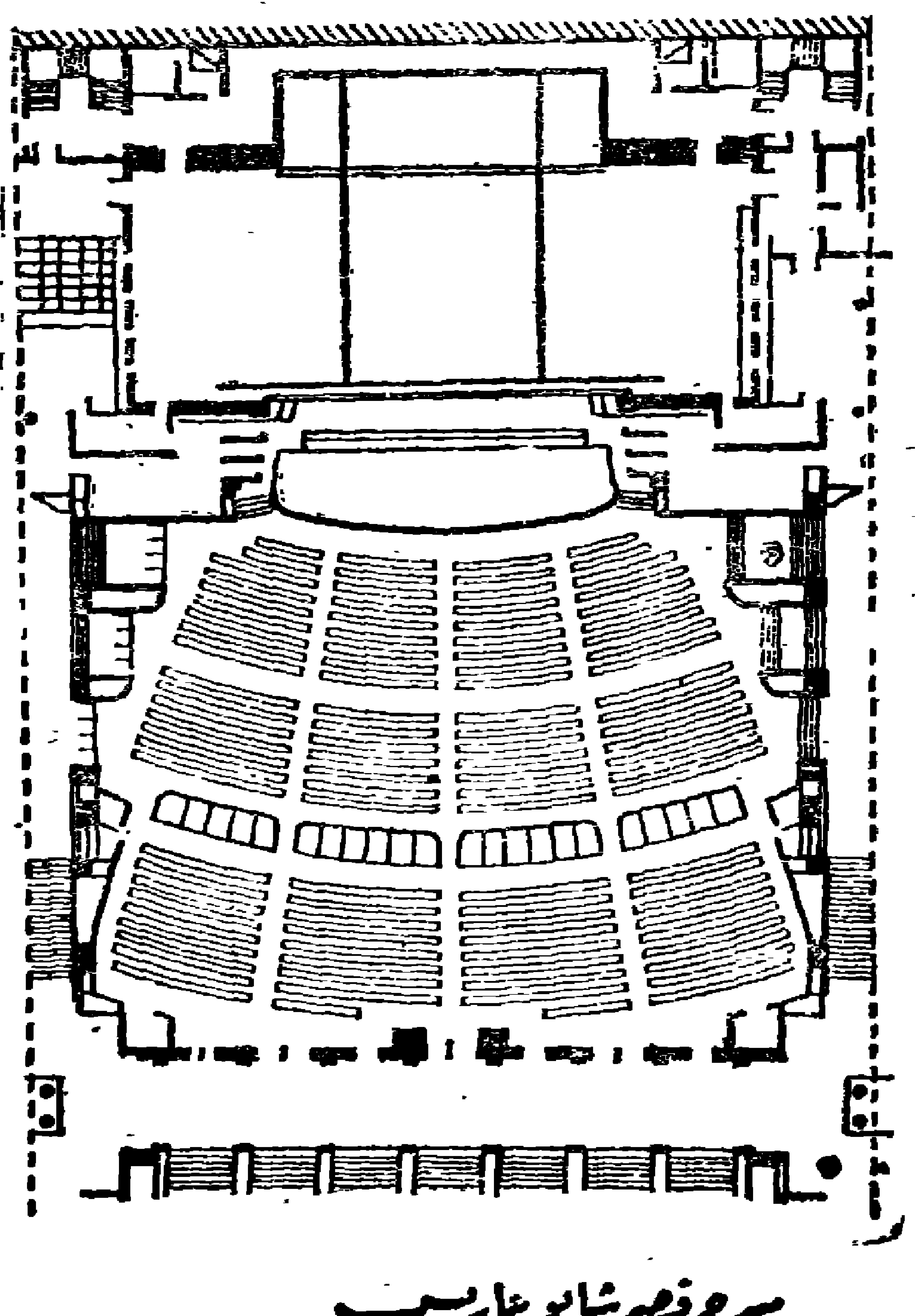
المسئولين عن مخازن الأشياء التى تبقى ملكا للملتزم : (المناظر ، الأثاث ، الملابس والاكسوار والديكور)

٨ ـ المختصون بإصلاح وصيانة الملابس

٩ ـ المختصين بجمع لوازم المسرحية وتحضيرها وعرضها ، أسلحة وأوراق وكتب ومناديل وأشياء مختلفة .

١٠ ـ مهندس الصوت

وقد عرفنا إختصاصه .



مسرح قصر شايو بباريس

١١ — مهندس الاضاءة وبعض المساعدين

مختصين بعمل وتنظيم الاضاءة حسب تعليمات المخرج والمدير الفنى بعد ذلك أو إصلاح أى عطل فى الاضاءة .

١٢ — بعض العمال المختصين بمساعدة الممثلين فى إرتداء ملابس التمثيل وخلعها وترتيب وتنظيف هذه الملابس .

١٣ — ميكانيكيين وظيفتهم إعداد كل عناصر الديكور أو إعداد الديكورات نفسها بسرعة وإتقان .

١٤ — ماكيير

وإسمه يدل على إختصاصه .

١٥ — ملقن

على الأقل فى الحفلات الاولى لعرض المسرحية .

١٦ — مفتشين

مهمتهم مراجعة التذاكر التى تقدمها عند الدخول للمسرح وبطريقة عامة ، حفظ النظام داخل المسرح ، وهم حينما تسألهم يجاوبون بأحسن ما يمكن عن أهمية المسرحية ، وهم يعرفون الشخصيات التى أمامهم وحاملى تذاكر الدعوة بدون ضريبة والدعوة التى بالضريبة . وهم يجلسون خلف

مكتب مرتفع فى مدخل المماشى مستعملين رسم تخطيطى للمسرح يبين لهم الأماكن الشاغرة التى تظل مختفية عن أعين حاملى تذاكر الدعوة، ونعرف بالطبع السبب فهؤلاء المفتشون مضطرين على ملء الصفوف الأماميـــة وتجنب الفراغ ليكملوا المسرح بالمتفرجين عند اللزوم وذلك لارضاء الجمهور الذى دفع ثمن التذاكر. علم النفس هو معقلهم، وحسب هيئة أو ملبس المدعو يجلسونه دون النظر الى مظهره.

١٧ — بلاســـير

عمـــال مختصين بارشاد المتفرجين إلى أماكنهم وبفتح الألواج وذلك نظير « بقشيش » يأخذونه سراً. وبائعى بروجرام الحفلات.

١٨ — محاسبين

١٩ — قسم الاعلان ويجب عليه الاعلان مقدماً عن المسرحية ويتتبع هذا القسم تطور الإقبال على المسرحيـــة فيزيد المساحة المخصصة للاعلان — إذا إحتاج الأمر — ويضيف إلى الاعلان النقد المادح الذى جاء فى الموضوعات النقدية للمسرحية، كما يجب أن يسهر هذا القسم أيضا على إعلانات الحائط.

٢٠ — المحصلـــين

وهم يبيعون التذاكر فى شبابيك الحجز فى المسرح ويخبرون الزبائن عن الاماكن الشاغرة.

٢١ — عمال المسرح

ويتكونون من بواب وخفير ليلي وتايبست وتلفونست وغسالة ومكوجية ونساء يقمن بتنظيف المسرح ونساء مكلفات بحفظ الملابس للمتفرجين .

ونستطيع أن نشرح بالتفصيل العقود التي تربط هؤلاء المستخدمين بادارة المسرح ، وهم يتبدلون بسرعة ليس من مسرح لآخر ولكن من طبقة لأخرى وذلك لأن النقابات التي تدافع عنهم قد أنشأت الآن عقود نموذجية للطبقات المختلفة .

الفصل السابع

المسرحيه امام الجمهور

١ ـ تجنب إرتجال التمثيل

تمت البروفات الأخيرة للمسرحية بالملابس وفى الديكور، ولم يصحح المخرج فى المسرحية سوى تفاصيل طفيفة فقد أصبح الوقت متأخراً لتعديل التمثيل تعديلا جوهريا إلا فى الاضاءة . إن الممثل فى الواقع سيرتبك لمجرد إجراء أى تعديل يغير خط سير التمثيل العام الذى اتبعه حتى الآن فهو لايتقن التمثيل إلا بنوع من الآلية الناشئة من كثرة البروفات التى تترك له الحرية التامة فى التعبير عن مشاعره ، والمخرج يحترس لكى لايرتجل الممثل تمثيله فى الساعة الاخيرة ، حقا أن بعض البديهيات الموفقة ـ والتى لم تكن معروفة من قبل ـ تستطيع أن تظهر وتطابق معنى المسرحية كما يراها المخرج والمؤلف ، ومع ذلك فإننا نتجنب عادة هذا الارتجال لأن الممثل يجاذف بمفاجأة زملائه فى التمثيل كما يعطى الاخراج نتائج غير منتظرة ويجعل التفاصيل غير منطقية .

٢ ــ تجنب عــــدم تعديل أى شيء فى اللحظة الأخيرة

فى هذه البروفات الأخيرة للمسرحيـة لانستطيع بل ولايجب مطلقا إلا مراجعة ما إذا كان كل شيء مطابق للاخراج الذى أعد ونفذ بصبر خلال أسابيع البروفات . نستطيع بالطبع فى آخر لحظة تعديل أى تفاصيل فى الاضاءة أو الصوت أى جميع الأشياء المادية التى لاتمس التمثيل مباشرة ، ولكن الممثل نفسه آلة حساسة للغاية سريعة الانفعال رقيقة ومهما قلنا فهو قلق لتمثيله مادام تصفيق الجمهور لم يهدأ من روعه ولا يلزم فى الأيام الأخيرة سوى تشجيعه وإعادته بلباقة إلى خط سير التمثيل المرسوم .

٣ ــ مايفعله المخرج فى البروفات النهــــائية

خلال البروفات النهائية يجب على المخرج أن يحيط نفسه ببعض الآراء الودية لبعض الاخصائيين والخبراء الذين يقدر حكمهم ، ليس البحث عن المديح ولا الحكم على مجموع الاخراج والتمثيل ــ فقد فات الوقت ــ ولكن ليجد عندهم نظرة جديدة تستطيع أن تكشف ــ بل وتكشف أحيانا ــ أى تفصيل صغير مزعج فى الملابس والديكور والاضاءة والتى لم يلاحظها هو المخرج المتمرس .

٤ ــ العرض الخاص

كانت العادة فى الماضى أن تعرض المسرحية أولا من ناحية الملابس

النسائية عندما تكون المسرحية معـــاصرة . كانت تسمى « بروفة عرض الازياء » وعلى مسرح البولفار Boulevards خاصة كان يظهر جمال وطبيعة ملابس السيدات . ومع أنها كانت مستقـــلة عن طبيعة المسرحية إلا أنها كانت تساهم كثيراً فى نجاح المسرحيـة ، وبا كورة عرض هذه الازياء كانت تخصص للخياطين وهذا العرض يقيم لمصممى الأزياء دعاية يعتمدون عليها ، هذه العادة انتهت ولـكن المسرحية تمثل عادة أمام جمهور خاص الذى يقوم بالدعاية لتلك المسرحية بطريقة شفوية أو كتابية ، والبروفة العامة لاتفق فضلا عن ذلك مع الحقيقـــة . والمخرج لايتدخل فى عرض المسرحية ،يستطيع على الاقل أن يلاحظ بعض النقائص ويعرض ملاحظاته — بعد ذلك — على المختصين من ممثلين وكهربائيين ومهنـــدس الصوت والميكانيكيين ، هذا الجمهور الخاص يقسم أحيانا اقسمين ، فتقدم بروفة لصفوة المجتمع التى تكون الرأى العام أو جزء من الرأى العام لعلاقتها وقوتها ، وبروفة أخرى رئيسية تقدم للنقاد الدراميون وأشخاص مختلفين على صلة بالحياة المسرحية .

وفى أيامنا هذه ينشأ اتصال الجمهور بالمسرحية بطريقة مختلفة ترجع لعادات القرون السابقة فالمؤلف والمخـــرج والممثلين يفضلون عرض المسرحية أحيانا على الجمهور العادى مباشرة دون هاتين البروفتين فى حالة الخوف من نقد المختصين ، وتعرض المسرحية فى باريس كما يحدث

فى الماضى وحتى السنين الاخيرة قد يحدث أن تعرض المسرحية أولا فى بعض الاقاليم ثم تعرض بعد ذلك فى باريس قوية بعـــد نجاحها فى ليون Lyon أو بوردو Bordeaux أو ستراسبورج Strasbourg وباتصالها بالجمهور.

٥ - النقـــد

جميع الجرائد اليومية وعدد كبير من المجلات تكتب مقالات عن المسرحية المعروضة للنقد الدرامى ، فى الجرائد اليومية تكتب هذه المقالات على الفور وتترك فرصة للمجلات والجرائد الاسبوعية ، هذه المقالات لها تأثير فعال على الجمهـــور ، ولذلك فالمسئولون عن العرض والمؤلفون يختصوهم بأهمية كبرى , وعادة الاهتمام بالمسرحيات الجديدة بدأت فى أوائل القرن التاسع عشر ، وبالطبع هؤلاء النقـــاد يحكمون على المسرحية من وجهه نظرهم الشخصية ولكن أيضا فقراء الجريدة أو المجلة التى يكتبون فيها،ويخبرون هؤلاء القراء إذا ،اصادف الحظ فاعجبتهم أم لا ، والمركز السياسى أو الايديولوجى للجريدة التى يشتركون فيها يؤثر أيضا على حكمهم ، حقا أنه لايكفى الصحافة الحرة أن تؤكد النجاح الدائم للمسرحية ولكن لابد أن تضمن للمسرحية على الاقل بداية طيبة .

وعلى العكس فى المسرحيات التى لاقت نقداً لاذعا من معظم النقاد

لاقت نجاحا باهرا بعد بداية صعبة . فى القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن القرن العشرين كانت المقالات المخصصة للمسرحيات الجديدة فى باريس عميقا وبطولة، الناقد يفحص بالتفصيل المعقد،وطبيعة الشخصيات والعاطفة. كما يفحص التمثيل بدقة . والامر يختلف اليوم ليس لأن أهلية وكفاءة الحكم والضمير الفنى للنقاد قد قل ولكن لأن المكان المخصص لهم بالجريدة قد حدد ، وفضلا عن ذلك فإن المسئولين عن المسرح يفضلون أن يرى الجمهور المسرحية الجديدة فوراً وهذه السرعة تمنع التقدير الاكثر تنسيقاً والأكثر عمقا .

وسخط الممثلين ومباشرى العمل أمام عدم إختصاص ومشاكسة وتعجرف النقاد يتكرر عندما تنقد المسرحية بشدة ، ، وإمتنان هؤلاء الممثلين ومباشرى العمل للنقد الذى يمتدحهم يكون على العموم أقل من احتجاجهم .

٦ ــ التغييرات الأخيرة

إذا كانت تغييرات الساعة الأخيرة كما رأينا فى الاخراج والتمثيل يلزم تجنبها فيجب إتباع عملية الحذف ، حينما يكون منظراً أو فقرة لاتسير كما يجب فيلزم حزفها لأن الوقت متأخر لإصلاح عرضها ، هذه اللحظات التى ينفصل فيها الاتصال بين الممثلين وجمهورهم تسمى ــ انفصاق ــ

والمخرج يجب أن تكون له سلطة مطلقة ليقبل المؤلف هذا الحذف لمنفعة مسرحيته ككل .

وتسير المسرحية قصرا أم طولا فى أسابيع أو شهور أو سنين ولكن هذه الحياة العامة المسرحية لاتتبع أبدا خطا منحنيا منتظما .

٧ — الموسم المسرحى

هناك مواسم كساد خاصة فى شهرى يناير وفبراير بعد أن تفرغ الأعياد — أكياس النقود . والموسم المسرحى يبتدأ فى الأسابيع الأخيرة من يوليو الوقت الذى يترك فيه الجمهور المدن الكبيرة ليقيم فى الاماكن الخلوية للاصطياف .

وقد ضوعفت منذ عدة سنوات — الحفلات التى تواصل حياة المسرح فى الوقت الذى كانت تتوقف فيه هذه الحياة تماما ، وخلال هذه الحفلات تقدم فرق ناشئة مسرحيات مخالفة للمألوف وأحيانا فى الهواء الطلق وفى مناظر قد أقاموها بأنفسهم فى ديكورات فخمة وجميلة ، وتظهر فى هذه الفرصة وتتكون مجموعات جديدة من الممثلين ، وتظهر أحيانا عبقريات جديدة للنص المسرحى أو الإخراج .

٨ — الحفلات الخلوية

الاطار الخلوى والاستعداد المسرحى والمنظر المجاور والارادة

القوية للمتفرجين أيضا يسمحون فى الواقـــع الجرأة وللاكتشاف مالايسمحونه مطلقا للمسرح المغلق فى المدينة ذى الاطار الضيق التقليدى ، والبلديات تيسر عرض هذه المسرحية بل وتشجعها وتمدها بالمال ، والفرق الناشئة التى تريد عرض مسرحيات جديدة تستطيع أن تمثل فى ديكورات كبيرة التى لم تكن تسعها مسارح باريس المحدودة المساحة ، ومنـذ عام ١٨٦٩ والكوميدى فرانسيز أو على الأقل بعض أفرادها قدموا عروضا فى مسرح أورنج القديم ـ ونوى سان جورج Saint georges nuit وشارتر Chartres — ونيم Nimes — ودومرمى Domrémy —واجاكيو Ajaccio — اكس لى بان Aix - las - bains — اكس ان بروفنس Aix-en Province وانجييه Anges — آفينون Avignon — آراس Aras .

٩ــ المراكز الدراميــة

هذه اللامركزية ظهرت بشكل آخر فى « المراكز الدرامية للاقليم » هذه المراكز الدرامية منظمة رسميا بإدارة الفنون الجميلة وقد انشئت فى المدن الكبرى لتكفى حاجة الجمهور لأن الفرق الكبيرة لاتمر بهذه المدن الكبرى إلا نادراً وثانيا لتجذب للحقل المسرحى فريق محلى ، كل مركز دراى عالك فريق مسرحى مجند لعام واحد ينضم اليه ممثلين لمسرحية واحده .

المركز الدرامى الشرقى : فى ستراسبورج مع رولاند بيترى Roland Piétri ا. كلاف ــ ميشيل سادت دينيس .

المركز الدرامى الغربى : فى رين وقد أسسه هيبرجينو .

المركز الدرامى الجنوبى الشرقى : فى اكس أن بروفنس وقد أداره بالتتابع : باتى ــ دوكينج ــ لافورج .

المركز الدرامى الجنوبى الغربى : فى جرينية دو تولوز وهو الذى أظهر جابريل سورانو ، هذه المراكز الدرامية أنشئت ونظمت تعاونيا وذلك بمساعدة البلديات وإعانة الدولة .

١٠ ــ أهمية المراكز الدرامية

هذه المشاريع تهدف الى سحق احتكار الحياة المسرحية من باريس، هذا الاحتكار الذى نشأ قليلا قليــــلا خلال القرن العشرين . ومن قبل كان لمعظم المدن الكبرى فى الاقليم فرق دائمة تلاقى أحيانا نجدا على المسرح الباريسى ، هذه المدن رأت مسارحها غير مستعملة أو تشغل فقط خلال الزيارات القصيرة للفرق الكبرى ، لقد سحبت الحياة المسرحية تماما من هذه المدن ، بمعنى آخر أرادو أن يجعلوا من باريس مركزا عالميا للمسرح وذلك « بمسرح الأمم »

١١ ـ فكرة الرجل البـــاريسى عن المسرح

يجب أن نعرف أن الرجـل الفرنسى والباريسى خاصـة فضولى ومحب للمسرح . كان يبقى على جهـل تام بحيـاة المسرح فى الخارج ، لقـد حفظ عقلية قديمـة منـذ مائة عام ويرجع تاريخها للفترة الطويلة التى كانت فيها باريس حقيقة عاصمة المسرح العالمى وحيث كان المسـرح الخارجى مرآة لمسرح باريس من طريقة التمثيل والديـكور والإخراج . ومنـذ منتصف القرن التاسع عشر لم تـكن هى نفسها ، معظم الدول الأجنبيـة تطورت بحرية فى المجال المســـرحى ، مخرجين عباقرة قلبوا العرض التقليدى ، مهندسين معماريين جريئين بنوا مسارح بديعة مناسبة لعرض المسرحيات، مزخرفين جودوا تماما الشـكل النظرى للمسرح ، حقـا أن فرق منفرده ، مثل ـــ الباليه الروسى ـــ قد كشفت فى أوائل هذا القرن جزءا من هذه التجديدات ، ولـكن ظهورهم كان نادرا والجمهور لم يسمع عنهم وأحيانا يعاديهم ، أن ظهور هذه الفرق يعتمـد على المصادفة وفضول مدير مدرك لديه من الوسائل المالية مايكفيه .

« مسـرح الأمم » على النقيض ، نستطيع أن نعرف، بوسـائله القوية وبتنظيمه الرسمى وبذلك يستطيع تحقيق عرض المسرحيات المنوعة الآتية من مجموعة الدول المختلفة ، وأتقان الاخراج وجدة أسلوب التمثيل واصالة

النص المسرحي فتحوا أعين الجمهور وحثوا المختصين على مزيد من الجرأة والبحث المتزايد للجودة فضلا عن الصفات الجيدة للممثلين .

اتسع أفق الجمهور وأصبح هو نفسه أكثر صعوبة فهو قد اعتاد على الاعمال الجريئة المدروسة بعناية ومن هنا كان من الممكن هضمها ، لقد فهم الجمهور أن التذوق والاهتمام بالتفاصيل الكاملة والبحث عن الجديد مع احترام العرف لم يكن من نصيب فرنسا .

الفصل الثامن

الخـــاتمة

بمثل هذا النقل من الدم الجديد تستطيع فنية المسرح التقدم ، هـــذه الفنية التى ظلت ساكنه معقده فى تقاليد ثابته لم تتطور الا فى الديـــكور الاكثر فخامة والاكثر تعقيدا والاكثر احكاما وذلك منذ القرن السابع عشر إلى أواخر القرن التاسع عشر ولكن يبدوا أن فنية المسرح فى مجموعها قد حددت للأبد .

انطوان للديـكور والتمثيل وعلى التوالى ليجينيه بو يه Lugré - Poe كوبو Copeau اعطوا لهذه الفنية ، الواقعية والشـــاعرية ، من الآن نجد العوائق قد حطمت فى الفن الذى نحس فيه بثقل التقاليد اكثر من أى شيء آخر .

فى الواقع إذا كان هناك فن بدون صناعة متقنة فلن تقوم لهذا الفن قائمة حيث يخاطر تقدم ـــ الصناعة الفنية بأن يموت بتأثير التقاليد ، وفى أى فن تلعب الصناعة دوراً هاما ، فعرض المسرحية يتطلب عددا ضخما من الوسائل المادية الغالية التى تثقل ، وكلما كانت هذه العوامل كبيره وضرورية كلما كان

التقاليد الحظ بأن تجديد هذه العوامل يتطلب مبالغ كبيرة وتغييرا كاملا للعادات كما يتطلب تعليم كثير من الموظفين المختلفين .

ومن بين الاشكال الفنية — بالمعنى الكبير العام الذى عرضناه — التى تطالب التغيرات السريعة : « فن العمارة » و« التنظيم الادارى » .

قليل من المسارح تفى الاحتياج الحديث وقليل منها عملى وصالح الرؤيه ومريح ومأمون ، ويكمن التفاصيل فى التنظيم الادارى يجب تغييرها لتصل فرنسا إلى مستوى المسارح الاجنبية ، ولقد قامت احتجاجات كثيرة ضد اعطاء البقشيش لعاملات الصالة وعاملات حفظ الملابس وبائعى البروجرام ولكن دون جدوى ، الا فى حالات استثنائية أو مؤقته .

ومع ذلك فصلابة التقاليد — فى مسائل اخرى — من أسباب حيوية المسرح ، بالتجارب الفنية خلال قرون توضع — بطريقة فعاله — فى خدمة الأعمال المسرحية وفى ميدان الفن حيث يكون الارتجال اسوأ عدو وحيث لايكون الالهام الا مكان صغير وحيث تكون الفكرة مقاده باستمرار باحتياجات المادة ، والصناعة الفنية المأمونة والخاليه من العيوب هى أول ضمان للنجاح على أية حال .

وعند تعليم تلاميذ « الكونسرفاتوار » يجب أن نعطى مكانا مهما للدراسة العميقة فى فن المسرح لأن هذا شىء عملى ومتبع فى مثل هذه المعاهد فى الخارج . ومن المؤسف أن الشاب لايتعلم مهنة رجل المسرح التى لاتهم التمثيل خاصة الا بالخبرة والمصادفة حينما يصعد على خشبة المسرح . كل ممثل

شاب يجب أن يعرف فى آخر دراسته العناصر الفنية للديكور والاضاءة والاخراج ، يجب على الممثل أن يعتاد على جميع المهن المسرحية وكما كان يحدث فى الفرق الناشئة التى كانت وسائلها المالية قليلة يستطيع الممثل مثل جوفيه Jouvet فى اوائل الفيو كولومبيه Vieux - Colombier أن يكون على التعاقب كهربائى وميكانيكى ومخرج ومهندس صوت ومصمم ديكور كما يجب أن يعرف التنظيم الادارى لمشروع مسرحى ، يجب أن يعتاد على جميع المهن المسرحية كما يجب أن يعرف جميع اجزاء بناء المسرح الذى سيعيش فيه فترة كبيرة من حياته ، اننا لانستطيع أن نصدق أن الممثل الناشىء لايهتم بكل الجزء الفنى للمسرح الذى يريد الاشتراك فيه .

لانستطيع الزعم بأن الصفحات القليلة التى سبقت تعطى الممثل الناشى هذا التعليم ، هذه الصفحات هدفها تثقيف الجمهور وليس تعليم رجال المسرح، يستطيع الممثل الناشىء أن يعلم نفسه هذه المواد عند المختصين الفنيين وبالتعليم الشفهى والعملى الصادر رأسا من حقائق المسرح

الفهـــرس

كلمـــة المؤلف

الفصل الأول
النص المسرحى والمؤلف

الفصل الثانى

الممثلون

الفصل الثالث

البروفات والإخراج

الفصل الرابع

مبنى المسرح

الفصل الخامس
الديكور

الفصل السادس

الإدارة والتنظيم

الفصل السابع

المسرحية أمام الجمهور

الفصل الثامن

فهرس الرسوم التوضيحية

صدر للمترجم

- المحبوبون الفاشلون

مسرحية مترجمة للكاتب الفرنسى فرانسو موریاك الحائز على جائزة نوبل وعضو المجمع اللغوى الفرنسى ومحرر الصفحة الأدبية بجريدة الفيجارو الفرنسية .

- روائع المسرح القديم الدامية

دراسة فى المسرح الاغريقى القديم للدكتور نيقولا بوصولاص

- حواء . . . دائمـــا

مجموعة مسرحيات ذات الفصل الواحد

تحت الطبع

- قلب يحب

مجموعة قصص قصيرة

- تاريخ المسرح السكندرى

- دراسة فى المسرح الاقليمى

- مدرســـة الآباء

مجموعة مسرحيات ذات الفصل الواحد مترجمة للكاتب الفرنسى جان آنوى .

الثمن ٢٥ قرشا

